

El naturalisme en la pintura espanyola a finals del segle XVI i inicis del XVII

L'obra de Maíno, Tristán, Ribalta i Velázquez



Universitat de Girona

Autor: Adrià Vázquez Vives

Direcció: Francesc Miralpeix

Treball final de Grau, 2013-14

Història de l'Art

ÍNDEX

7

Introducció

PRIMERA PART

11

Les primeres llums. El Escorial

17

L'aportació flamenca.
El bodegó i el gravat

21

El col·leccionisme espanyol.
Vies de penetració d'art italià

29

L'arribada del caravaggisme:
Caravaggio, Carlo Saraceni, Jusepe de Ribera, Orazio Borgianni,
Bartolomeo Cavarozzi i Angelo Nardi.

SEGONA PART

43

Juan Bautista Maíno

47

Luís Tristán

51

Francesc Ribalta

55

Diego Velázquez

61

Conclusions

63

Bibliografia

65

ANNEX

PRIMERA PART

Introducció

Per parlar de la pintura del segle XVII, sovint esmentem la figura de Caravaggio com a màxim exponent del naturalisme pictòric i com punt de partida d'una nova forma concreta d'observar el món i d'entendre i assimilar les històries sagrades. Si bé és cert que Caravaggio significa un abans i un després en aquesta *pintura del vero* i en la representació d'escenes religioses, hem de tenir present que en d'altres centres, aquesta característica de representació d'un món pròxim al de la quotidianitat dels pintors, ja prenia força, encara que no de la mateixa manera, i tampoc en un sentit tant revolucionari. El treball que presento a continuació ha sorgit de la idea de veure i analitzar com aquesta pintura que solem anomenar *naturalisme* pren cabuda i es projecte en l'ambient artístic espanyol. Cert és que, com se sol fer de la pintura renaixentista i barroca espanyola, de la mateixa manera que de la pintura de la resta d'Europa, Itàlia resultarà un punt de partida per entendre molts conceptes artístics, veure com es van desenvolupar, i poder-los seguidament contraposar amb els d'aquí. Un art – l'italià – que servirà per entendre perquè una forma de pintar, diferent, innovadora, particular, molt personal en alguna ocasió, es gesta amb tanta força en un territori i, seguidament, es difon amb rapidesa, ja siguin per interessos nobiliaris, eclesiàstics, o del mateix poder reial – fos aquest per accentuar una certa ideologia política. Una difusió que permetia a pintors d'altres centres enriquir-se d'aquells ingredients que s'adequaven a les necessitats artístiques tant d'ell com dels comitents, generant noves idees i autèntiques creacions artístiques. En el cas espanyol, però, i d'aquí la idea primigènia del treball, el naturalisme amb el que descrivim normalment per “catalogar” certa voluntat d'expressió en un quadre, va prendre força anys abans que el geni de Caravaggio trasbalsés cardenals i bisbes. En aquest punt, com veurem, Felip II va tenir un paper fonamental, fruit del seu afany col·leccionista i de la voluntat per posar-se al corrent amb les formes i tipologies artístiques hegemòniques del territori europeu. A Espanya, com molt bé caracteritza Fernando Marías en els seus estudis, l'art del segle XVI es desmarca d'aquelles formes i aquelles etiquetes que caracteritzaven formes col·lectives de representació, unitàries, conformant doncs una època intermèdia entre el que s'entén com al gòtic del segle XV, i el classicisme i naturalisme barroc del segle XVII. Tornant al pas – relatiu – de les arts hegemòniques del moment, Felip II va propiciar una “revolució” que va suposar un *tour de force* de la pintura que apostaria per a nous models de representació. Un dels punts que va suposar en part aquesta nova fixació en les arts sobretot en relació a l'església i la religió, va ser el concili de Trento, finalitzat l'any 1563. Aquí, la reelaboració del programa iconogràfic i de la representació d'escenes sagrades va suposar un nou rumb en la pintura, amb l'objectiu d'emfatitzar la devoció que havien d'expressar les imatges, i el caràcter educatiu d'aquestes.

Durant el renaixement, a Itàlia concretament, l'home va prendre una força i una posició en la mesura de les coses que va arribar a sobrepassar límits, tant espirituals com científics, a partir del qual s'ideava una nova concepció del món i l'espai que aquests ocupaven. Certs cànons clàssics va prendre protagonisme, sobretot

en la representació artística, però també en la projecció arquitectònica, tot prenent com a referència el llegat antic. La utilització de la perspectiva *albertiana* tenia com a fi, d'una banda, donar veracitat a l'arquitectura i a la figuració que encabia. De l'altra, distribuir i assimilar tot allò situat més enllà de la *finestra albertiana*. Aquest sistema, però, en el cas espanyol no va donar els mateixos resultats, i la capacitat dels pintors locals per entendre'l i esforçar-se a representar-lo no va ser la mateixa que la dels artistes italians¹. Així doncs, sense tenir en compte el deliri manierista amb el que va acabar evocant la pintura en la segona meitat del segle XVI, la voluntat de representar quelcom pròxim a la realitat de l'espai i al raonament racional de la mesura de les coses en relació al natural, va suposar les bases del Renaixement italià i de l'*ars nova*, deixant pas a una nova dimensió pictòrica.

En la segona meitat del segle XVI, com he avançat, l'artista es va prendre certa llicència que va acabar per traspassar la norma, anant més enllà, aportant a la representació formes i expressions un tant delirants, les del *manierisme*, tot accentuant el poder d'expressió del moviment i com aquest es desenvolupava en l'espai. El Concili de Trento, com he esmentat, suposava un retorn al "decorativisme" de la imatge, entenent-ho com a un retorn al model clàssic de la representació i al decor de la figuració humana en relació a la història sagrada. Ara bé, per expressar allò diví i exaltar la devoció del fidel ja no servien les imatges atemporals, de colors purs, irreals, ni del caràcter idealitzant dels personatges. La religió havia d'arribar al fidel, emfatitzar el caràcter humà dels protagonistes i expressar de manera adequada i decent aquelles idees de la fe catòlica, per instruir al que les veia. Aquesta va ser la feina dels manieristes "reformats" a la Roma de Sixte V i Pau V – una Roma cada vegada més lluny en les relacions amb la corona espanyola. Una Roma on l'emergència de moviments promoguts per sant Felip Neri o sant Ignasi de Loiola i la creació de les seves respectives ordes, suposava una nou panorama per a la religiositat i l'espiritualitat catòlica. A partir d'aquí, les imatges havien d'acotar-se a la sentimentalitat religiosa, i entroncar així amb el caràcter devot de la pietat. Elements que ja havien caracteritzat la pintura flamenca del Quatre-cents com la de Roger van der Weyden i aquelles tipologies provinents dels Països Baixos.

Caravaggio pren aquesta actitud enfront les imatges sagrades, impregnat considerablement per les idees i el caràcter religiós de sant Felip Neri, però amb una idea nova, revolucionària i radical, fixant l'atenció en la natura i en la persona simple, pobre i desafortunada com a model figuratiu. Una ideologia que el portaria a una lluita constant per les seves imatges. Caravaggio, mitjançant aquest procés de còpia del natural realitzaria unes composicions igual o més misterioses que les abstractes visions glorioses de Federico Zuccari². Però amb una nova solució, utilitzant un naturalisme absolut servit d'un tenebrisme punyent i compacte que rodeja les figures mitjançant la llum. Natura i sacralitat, eren conceptes compatibles amb Caravaggio, i amb això, revolucionària les arts pictòriques del seu temps i la pintura posterior.

¹F. Marías, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, 1992, p. 57

²W. Friedlaenderr, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, 1982, p. 151-152

La poètica de la pintura de Caravaggio³, però, difícilment la trobem en cap altre pintor, i és que de geni només va haver-n'hi un. Ara bé, la pintura europea se'n va fer ressò de la seva obra, caracteritzant el fenomen que s'ha denominat *caravaggisme*, difós extensament. Pérez Sánchez, en una estudi publicat el 1964, diu de la pintura naturalista espanyola *no dependre de Caravaggio, però no es pot entendre sense ell*⁴. Aquesta afirmació em serveix per introduir el que va suposar el naturalisme en la pintura del segle d'Or a Espanya, i en quins paràmetres i amb formes va evolucionar. Com veurem, ja al segle XVI té lloc un canvi en la representació plàstica dintre els murs de l'Escorial, on la confluència d'obres d'art, pintors forans i noves inquietuds per part dels artistes locals, ja sigui Navarrete "el Mudo" com el mateix Greco – sense fortuna –, van generar un nou impuls de la pintura a la recerca de noves tipologies i noves formes de narrar les històries sagrades, i episodis reials. Ja aquí la introducció del naturalisme es va fer efectiu, accentuant la veracitat dels personatges, la sentimentalitat pietosa i la l'atmosfera pròxima a la vida real. Amb tot això, tant el tractament venecià del color i la llum, l'empirisme i caràcter quotidià flamenc, com també la seva capacitat d'expressar la més alta devoció, les tipologies de la *contramania* romanes, o tanmateix l'arribada de formes *caravaggesques* – ja fossin a través d'obres o pintors –, van aportar tots els ingredients mitjançant els quals es va gestar el naturalisme. Un naturalisme que apuntava a una nova manera d'observar el món, les històries sagrades, i la mateixa percepció de la realitat, aquesta dotada d'un fort esperit catòlic – influenciat en ocasions pel misticisme – característic de la literatura de l'època.

Una última consideració abans d'introduir-nos en la matèria, és la de les condicions i posició social de l'artista en l'època en qüestió. La corona espanyola, i de nou en contraposició amb Itàlia, el pintor o "artífex" no assoliria la posició moderna d'artista fins ben entrat el segle XVII, i en comptades ocasions, com en el cas de Diego Velázquez – i tot i així no de la mateixa manera que els italians. En el territori espanyol l'entrada de l'artista en sentit modern va conviure molts anys amb el que encara es considerava una procés artesanal mecànic i sistemàtic. Els tallers, dintre els quals es realitzarien activitats artístiques com el de pintors, escultors o entalladors, funcionava i s'organitzava encara en el segle XVI amb característiques medievals.

La liberalitat del pintor o escultor, és a dir de "l'artista" en el sentit modern que entenem actualment, en el cas espanyol, es va donant en ocasions puntuals, en la lluita persistent d'alguns pintors, amb l'objectiu de valorar aquell art que es produïa no com una funció mecànica de representació, sinó com a fruit de l'ingeni del creador. Ja amb Bartolomeo Ordoñez o el mateix Greco, la disputa amb el comitent i l'autoconsciència del caràcter creatiu i qualitatiu de les seves obres, donava alè a una nova i millorada consideració del personatge – aleshores artífex – com bé es feia a Itàlia. Un caràcter que emprendria Velázquez. Amb ell, amb qui culmina en certa manera el naturalisme pictòric, la creació liberal de l'artista, mitjançant el seu propi coneixement i la seva pròpia contemplació de la natura, determina una nova manera d'entendre

³ A. E. Pérez Sánchez, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi*, en España, Madrid, 1964, p. 16

⁴ A. E. Pérez Sánchez, "El primer naturalismo: Madrid y Sevilla" a *El siglo de Oro de la pintura española*, 1991, p.

aquest personatge, fora del que constituïen els gremis i els sistemes antics de treball – encara que no serà tant immediat com va ser en altres territoris europeus. Mentre Rubens gaudia de la plenitud que li brindava el viure dintre els espais clamorosos i el prestigi de la més alta societat dels Països Baixos, o Tiziano, rebent l'honor de la monarquia més ascendent de l'Europa del segle XVI – com era l'espanyola – Velázquez va seguir defensant la seva posició de pintor com a treball noble i prestigiós, reclamant d'altra banda la seva condició d'*Hidalgo* i la persistent demanda del sevillà per entrar dintre l'ordre de Santiago – i que va aconseguir un any abans de la seva mort, el 1659. L'aspecte que tant caracteritza la seva obra juvenil, intensament defensada pel seu mateix mestre – encara que sense seguir-lo a la pràctica – ens demostra una nova idea d'aprenentatge, d'activitat per enriquir la creació, defugint d'esquemes preestablerts per l'església, o de tipologies arcaiques que anul·laven el sentit del pintor “modern”. L'atenció al natural, va caracteritzar d'alguna manera una nova forma d'entendre el món dintre les limitacions de la península, que enriquits per models i tipologies provinents d'altres centres artístics, van aconseguir formular el seu propi llenguatge, dintre les condicions socials i espirituals del moment, i que va suposar l'època d'or de la pintura espanyola.

Sense més dilació, deixo pas a la matèria mitjançant la qual podrem seguir el fil del naturalisme pictòric a la península, i veure com aquest es va anar desenvolupant de maneres tant diverses.

...

Les primeres llums. El Escorial

L'afany de Felip II (1556-1598) per posar-se al corrent en les qüestions artístiques d'àmbit europeu, com era l'italià o el flamenc, i satisfer les necessitats tan en la forma com en el contingut de les obres, va propiciar que arribessin a palau, peces de diversos indrets. Obres d'artistes concrets com Tiziano, de Venècia, i El Bosco, de la zona de Flandes, eren algunes de les més representatives i de major força visual⁵. Una pintura, molt diversa entre ella, les característiques de les quals donava solucions tant als pintors locals per al seu enriquiment artístic, com per a les necessitats que provenien de l'església per a reforçar la devoció catòlica. Felip II, com a home culte que era, i coneixedor del poder de les arts per a la corona i la religió, va propiciar a l'ambient madrileny un nou espai artístic on els pintors – alguns d'ells vinguts de itàlia – podien bescanviar idees artístiques i noves formes d'expressió; El Escorial⁶. Aquesta nova necessitat de producció d'imatges venia en part donada pels decrets de Trento de l'any 1564, decrets amb els que l'església posava en marxa una “contrareforma” i per tant, una nova imatge tant de la fe catòlica, com de l'església. Aquesta imatge renovada, tenia uns objectius clars, la de propiciar la fe catòlica mitjançant imatges decoroses, capacitar-les d'un caràcter educador, i instruir així al fidel que les observava amb els principis de la fe⁷. La tradició pictòrica espanyola venia d'una tradició renaixentista tardana – respecta de la italiana – i d'un marcat manierisme, encapçalat per al pintor cretenc Doménikos Theotokópoulos, més conegut com El Greco. Si recordem breument la pintura realitzada a Espanya durant la segona meitat del segle XVI, aquesta es caracteritza bàsicament pel carregament intel·lectual i d'un profund esperit catòlic, estancant-se dintre els límits de la corona espanyola, i servint-se de formes i narracions locals de fort caràcter religiós. Aquesta pintura es va anar distanciant del fidel, adoptant formes i expressions cada vegada més particulars i experimentals, allunyades de la narració simple i educadora. El Concili de Trento va suposar la fi a aquesta nova recerca artística de figures flamejants i gestos agosarats, i va sorgir d'aquí un nou caràcter que van protagonitzar els pintors anomenats manieristes “reformats”⁸. El Greco, és la culminació última d'aquest manierisme, que va caracteritzar ja no només l'art espanyol, sinó també europeu. A Espanya, la característica pròpia del cinc-cents com és la forta sensibilitat catòlica, va servir en part per a donar solució als problemes que plantejava la doctrina protestant⁹. En aquesta segona meitat,

⁵ Pérez Sánchez, A. E., “El primer naturalismo...”, *Op. cit.*, 1991, pp. 43-44

⁶ *Ibidem*, p. 43

⁷ Wittkower, R., *Arte e architettura in Italia, 1600 – 1750*, Torino, 1993, p. 5

⁸ Pérez Sánchez utilitza l'expressió adoptada per Longhi – manieristes “reformats” – per marcar un dels punts de partida del naturalisme, i que alguns dels seus representants van arribar a Madrid per treballar a l'Escorial; Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., “De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla”, a *De Herrera a Velázquez, Sevilla* : Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, 2005, p. 21

⁹ Marías, F., *El siglo XV...*, *Op. cit.*, 1992, p. 171.

L'art religiós va continuar essent el camp principal de les arts figuratives, on la pràctica de la figuració profana, tal i com havia caracteritzat l'art italià durant el quatre-cents com el cinc-cents – val a dir, per a reforçar en moltes ocasions conceptes de la doctrina catòlica i exaltar així el poder de l'església – a Espanya va haver de limitar-se i en comptades ocasions, “cristianitzar-se”, al servei de l'església¹⁰. Per contra, aquí, com també ho faria Caravaggio a Roma a finals del segle XVI i inicis del XVII, la pintura va adoptar una nova personalitat, i els pintors van adoptar noves fórmules de representació per a les escenes religioses, basades en la interpretació en clau naturalista – és a dir, mitjançant el model natural i de caràcter versemblant – de les escenes sagrades. Aquest naturalisme pictòric, però, com anirem veient al llarg del treball, es formula i es presenta en múltiples ocasions, de formes molt diverses i mitjançant esquemes molt diversos. Fernando Marías, quan exposa la idea del retrat en època del Greco¹¹ en relació a les històries sagrades, separa al pintor de la tipologia convencional. En el cas del quadre de *l'Entierro del Conde de Orgaz* (fig. 1), o el *Martiri de Sant Maurici i la legió tebana* (fig. 2), el fet de representar una escena de l'antiguitat, amb personatges vestits i amb elements característics de la seva pròpia època, trasbalsava a l'espectador i mostrava un cert desinterès cap al decor que promulgava la contrareforma. Aquesta voluntat de portar al present el poder diví – salvant les distàncies temporals i la dimensió intel·lectual d'ambdós artistes –, Caravaggio també ho faria, aquest, però, prenent personatges de la realitat quotidiana dels estaments més baixos de la ciutat de Roma. Una idea que traslladava allò sagrat a “peu de carrer”. Mentre el Greco ho aconseguiria mitjançant l'espai temporal, la vestimenta, i el caràcter i la personificació dels personatges. Caravaggio, ho faria a través de la llum, el clarobscur i l'atmosfera en el que situava les escenes sagrades (fig. 3).

La continuïtat de l'art i la tipologia del Greco, però, va quedar estancada. Veurem més endavant que Tristán seguiria els seus passos, però dotats ja d'un fort caràcter naturalista. Felip II el va fer fora de l'Escorial, quan aquest va viatjar-hi per a ser pintor del rei, substituint-lo per altres pintors amb menys capacitat creativa però sotmesos a la pràctica i al sentit didàctic i narratiu de les representacions, i d'una pintura més versemblant, que generarà el punt de partida d'una novetat estilística. Hem d'entendre, d'altra banda, que aquest pas que farà principalment Felip II posarà en termes generals l'art espanyol al pas de l'art europeu, quan aquest entri ja plenament en el segle XVII¹². L'arquitectura del Escorial, contemporània a Vingola o Palladio, va posar l'arquitectura en la dinàmica de l'arquitectura italiana, com també passaria amb la pintura. Es va crear a l'Escorial un nou llenguatge, aquest capaç de comunicar i transmetre aquells valors propis de la reforma catòlica. El decret de 1564, Sobre *La invocació, veneració i relíquies dels Sants, i de les Imatges sagrades*, havia posat ordre i reelaborat l'actitud enfront les imatges sagrades i el seu ús. A partir d'aquí, la situació de control i censura s'aguditzaria, i es retornaria a la doctrina del culte tradicional a les

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*, p. 178

¹² Pérez Sánchez, A. E., “El primer naturalismo...” *Op. cit.*, 1991, p. 43-44

imatges¹³. A l'Escorial, doncs, com he anat apuntant, es formulen noves tècniques i noves idees, la majoria d'elles promogudes per artistes italians que arriben a l'Escorial per treballar sota la voluntat de Felip II. Ara bé, l'aportació local no va passar desapercebuda, i va constituir el fil conductor d'aquestes noves formes, potser aspres i seques respecte al vibrant colorisme del Greco, però d'una tècnica que no els deixaria indiferents en el panorama artístic espanyol. Artistes locals com Juan Fernandez de Navarrete "el Mudo", que encapçalarà el que Pérez Sánchez anomena *revolución escurialense*¹⁴, va marcar la direcció cap a una via naturalista que es va desenvolupar al llarg dels últims anys i que culminaria ja en la primera meitat del segle XVII amb figures com Velázquez, Zurbarán, o Juan Ribalta. Navarrete el Mudo, mitjançant formes i tipologies provinents del món venecià, aportaria individualitat i monumentalitat en les seves composicions, com en el *Baptisme de Crist* (fig. 4), o en la fantàstica *Degollació de Santiago* (fig. 5), on el caràcter *tintoresc*, i el realisme cru i directe dels cossos dels personatges, avancen cap a una nova tipologia i un nou caràcter *escurialense* que es va difondre en el marc general de la pintura espanyola – hem de tenir en compte que en seran molts els pintors que més endavant passaran per el Escorial, i veuran les seves obres com la dels altres pintors que van treballar-hi, aquests, continuadors d'aquest naturalisme pictòric, com *Cajés* o els *Carducho*.

Abans de trobar-nos amb els pintors de l'entorn de Caravaggio que portaven amb ells reminiscències del seu art¹⁵, en van arribar d'altres, ja en la segona meitat del segle XVI, provinents de l'ambient contrareformista italià. Al morir Juan Fernandez Navarrete "el Mudo", van arribar a l'Escorial tot un seguit d'artistes italians de caràcter modest, sense destacar com a genis, però amb coneixements i característiques que facilitaven aquest *aggiorno*¹⁶ de la pintura espanyola, i que varen marcar de manera important els artistes de les primeres dècades del segle XVII¹⁷. Un d'ells és Bartolomé Carducho (Bartolomeo Carducci). Aquest, arriba a Madrid com a deixeble de Zuccari, aconseguint un paper important en la tradició de l'Escorial¹⁸. Obres com la *Mort de Sant Francesc* (fig. 6), del 1593, considerada per Pérez Sánchez, ja una pintura de fort caràcter naturalista, anuncien a Zurbarán i la seva pintura monacal, a Herrera el Vell, o fins

¹³ Es volia trencar amb el formalisme anticlàssic i antinatural que havia caracteritzat la major part de la pintura – sobretot italiana – durant la segona meitat del segle XVI.

¹⁴ Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, p. 45

¹⁵ Veurem que el caravaggisme que arriba a Espanya és un caravaggisme diluït, fet que, d'una banda, inspirarà els artistes locals a tendir cap a la representació naturalista (majoritàriament de temàtica sagrada), però amb un caràcter en la majoria dels casos, absolutament personal, que no faran sinó deixar-nos intuir un cert aire del món de Caravaggio, però amb una concepció completament diferent.

¹⁶ Concepte d'actualització que utilitza Konrad Oberhuber en relació a l'obra pictòrica de Rafael, i totes les formes artístiques que aquest prenia dels seus pintor coetanis. Aquesta mateixa idea la trobem a l'Escorial, on aquest naturalisme s'anirà enriquint de les formes que li arribin ja sigui de procedència italiana, flamenca, o espanyola, actualitzant la seva pintura fins a configurar-ne el seu propi estil i personalitat; Oberhuber, K., *Raffaello. L'opera pittorica*, 1999

¹⁷ Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, pp. 50

¹⁸ *Ibidem*.

a tot a Francesc Ribalta¹⁹. També Vicente Carducho (Vincenzo Carducci), que segueix al seu germà a Espanya, l'obra del qual gaudirà de les màximes distincions de la cort, fins l'arribada de Velázquez l'any 1622²⁰. Aquest, home culte i rodejat pels personatges intel·lectuals de l'època – coneixerà a Lope de Vega i Luis de Góngora –, entra dintre d'aquest llenguatge formalment naturalista, tot i que, en el seu tractat publicat l'any 1633, "atacaria" aquest naturalisme propi de la pintura Caravaggio, i apostaria pel decor de les formes promulgades pels decrets de la contrareforma. La seva pintura, que s'agermana amb la d'Herrera el Vell, en els seus últims anys retornarà a les formes de Navarrete "el Mudo"²¹. El quadre (ja de la tercera dècada del segle XVII) de *La muerte del venerable Odón de Novara* (fig. 7), marcada per aquest naturalisme tant directe dels personatges, hi destaca la natura morta en l'angle inferior dret, que ens anuncia d'altra banda la importància del bodegó en l'època i que trobem com a un dels màxims exponents a Sánchez Cotán, a Toledo (fig. 8)²²; bodegons tractats amb una llum d'absolut tenebrisme propis del món de Cambiasso, l'obra del qual coneixeria a l'Escorial, i del caràcter *caravaggesc*, que li arriba a través d'obres de Carlo Saracenni, o del mateix Juan Bautista Maíno. En aquest ambient, com veurem en el següent apartat, el paper de l'art flamenc hi tindria un paper molt i molt important, com també a la ciutat de Sevilla, i que trobem en obres com les de Juan de Roelas. Alguns d'aquests artistes que van arribar a l'Escorial, i que portaven de manera més assolida aquest esperit contrareformista de la Roma de finals del segle XVI, són Federico Zuccari, Luca Cambiasso, i Pellegrino Tibaldi. Pintors que es caracteritzaven per aquest manierisme "reformat", resultat del concili de Trento. Sense realitzar aquí els cims de la seva producció artística, van contribuir a l'evolució de la pintura local, enriquint-la d'inventiva i en la d'aproximar, cada cop més, la dignitat divina amb allò pertanyent al món "real". Una dignitat servida a través d'imatges més properes a la dignitat i caràcter humà²³. Les formes de Tibaldi o Zuccari, s'assimilen molt a aquelles que realitzarien Mohedano o Roelas a la ciutat de Sevilla, fet que per altra banda, denota la relació entre Itàlia i Espanya al llarg del segle XVI, i segle XVII, i la relació entre els seus centres artístics més destacats²⁴. Luca Cambiasso, avançava aquests elements innovadors, com el del tractament llum i les

¹⁹ Aquí és important remarcar la relació entre la obra de Ribalta amb la de Bartolomeo Carducho o Vicente Carducho, en quan caràcter místic de les escenes. Una mística propagada per personatges com San Juan de la Cruz, i que obres com la de *La mort del venerable Odón de Novara* (Vicente C.), *Sant Bernat abraçant a Crist* (Ribalta), o *l'Aparició de l'apòstol Sant Pere a Sant Pere Nolasc*, de Zurbarán, l'exalten d'una manera íntima i penetrant; Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, pp. 58

²⁰ En aquest punt, la carrera de Vicente Carducho es veu obscurida amb l'arribada del pintor sevillà, i encara que seguirà essent pintor del rei, els privilegis dels que fins aleshores havia gaudit, no seran els mateixos; Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, pp. 57

²¹ *Ibidem*, p. 56

²² Sánchez Cotán caracteritzarà la figura del monjo pintor, essent així un dels més estimats de la ciutat de Toledo. El contacte amb obres de Cambiasso, Bassano, o el mateix Navarrete – i dels que en guardava algun – l'acostarien a les formes venecianes tant del color com de la llum. També les estampes flamenques seran decisives per a les seves composicions, sobretot per al bodegó, constituint així un dels paradigmes de la pintura espanyola d'inicis del segle XVII; Pérez Sánchez, A. E., *Pintura Barroca en España : 1600-1750*, 2012 [1992], p. 122-126

²³ Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, p. 50

²⁴ Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., "De Herrera a..." *Op. cit.*, 2005, p. 22

ombres per a crear efectes cromàtics, i anticipava d'alguna manera el tenebrisme de Caravaggio que més tard arribaria a través de còpies, i dels seus seguidors²⁵. Aquest pintor en concret, va deixar una col·lecció magnífica de dibuixos, un feble testimoni de la seva capacitat artística de reduir el dibuix en elements geomètrics, de modular amb una suavitat exquisida la volumetria dels personatges a través de la llum, i d'exposar a través d'aquesta un tenebrisme delicat i tènue. Zuccaro, en canvi, un dels màxims exponents de la pintura romana contrareformista, arribarà a Madrid per treballar al monestir de San Lorenzo de l'Escorial, encara que la seva obra no serà mai com la que havia realitzat a Itàlia²⁶. Va repetir de forma "mecànica" allò que ja havia pintat a Roma, i en quan a evolució estilística personal, no se'n destaca cap característica innovadora. Els esquemes, però, com els que proposaran també Cambiasso i Tibaldi, són nous per a l'art espanyol, i d'aquí la importància de la seva figura.

El monestir de l'Escorial, la gran empresa de Felip II com a lloc d'enterrament i de glòria de la casa dels Habsburg, sigui amb Juan Navarrete el Mudo, com amb Juan de Herrera en la projecció arquitectònica, Antonio Moro, o amb els pintors Pellegrino Tibaldi, Luca Cambiasso, Federico Zuccari, i els Carducho, així com les sistemàtiques adquisicions d'obres venecianes i flamenques dels grans mestres com Tiziano, Tintoretto, Bassano, Sebastiano del Piombo, Girolamo Muziano, Rómulo Cincinato, com també El Bosco, Van der Weyden i Dürer, Jan Gossaert, etc, que donarien els ingredients necessaris perquè esdevingués un dels centres artístics més importants i alhora més atractius de l'Europa de finals del segle XVI, i del segle XVII, tot culminant amb l'arribada de Velázquez. D'altra banda, cal remarcar el poder de la corona espanyola, una des les més importants i poderoses de tot Europa – aspecte que atreia ja fos el comerç com la mateixa activitat artística. Un món que va captar l'atenció, precisament, del Greco, ja a mitjans del segle XVI, però també un món en el que s'iniciava un projecte que marcaria la nova escola de pintura espanyola. Un espai que, anys després de la mort del mestre cretenc, portaria el jove Velázquez, aquest culminant el segle d'Or de la pintura espanyola. Una generació d'artistes que esdevindria clau per a l'evolució de la pintura a la península, i d'on en sorgirien les primeres llums del naturalisme pictòric.

...

²⁵ Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, p. 50

²⁶ *Ibidem*

L'aportació flamenca. El bodegó i el gravat

L'art flamenc és un dels ingredients pels quals, ja sigui a través de la pintura, com a través del gravat, el caràcter naturalista va dominar en la producció pictòrica en el territori de la corona espanyola, sobretot a Sevilla – degut al paper comercial i la condició de ciutat cosmopolita de l'època –, propiciant noves formes que marcarien, en la seva mesura, aquest gir naturalista d'inicis del segle XVII. Estampes de l'escola d'Utrecht o el manierisme de Goltzius o Spranger, en són alguns exemples més preciosos per entendre aquest nou caràcter pictòric²⁷. Unes imatges, tant en la pintura com en el gravat, que mostraven una atenció cada cop més pròxima a la vida quotidiana, i a la predilecció per a la naturalesa morta i el caràcter anecdòtic de l'escena i els seus elements²⁸. Elements extrets d'una realitat present en el dia a dia dels artistes del moment. Una quotidianitat, que ja es deixava veure en l'art del nord d'Itàlia, i que influenciarien de manera directa en les primeres obres del jove Annibale Carracci, en la dècada dels vuitanta del segle XVI. Punt geogràfic, d'altra banda, que es trobava en la intermediació comercial entre Itàlia i Flandes. En farem prou de recordar aquelles primeres pintures del pintor bolonyès, com la “*macelleria*” de la dècada de 1580, *Un ragazzo che beve*, de 1582/3 (fig. 9), o *Il Mangiafagioli*, de 1583/4 (fig. 10); una quotidianitat que li arribava per influència d'aquesta producció flamenca, i que caracteritzen la concepció del *vero naturale*. Aquesta es presentava, en algunes de les pintures, a partir de natures mortes, i en d'altres, d'escenes totalment aïllades del component sacre i catòlic que caracteritzava l'art del moment²⁹. Quotidianitat que podia venir dictada per obres com Vincenzo Campi (1536 – 1591) (fig. 11), o Bartolomeo Passerotti (1529 – 1592). Més tard, Annibale, a partir de la idea de la *mimesi* de la naturalesa – per tant, una pintura que podríem qualificar dintre el fil del naturalisme –, seguiria un camí centrat en la bellesa idealitzada que caracteritzava el classicisme.

Benito Navarrete Prieto, en la seva tesi doctoral sobre la pintura andalusina del segle XVII i les seves fonts gravades, cita a Bialostocki³⁰ per justificar la força visual de la imatge, la capacitat d'atracció d'aquesta per a la creació de noves formes iconogràfiques, i la reflexió del pintor d'època moderna i l'estudi de “creació” a partir de l'observació. Una de les moltes justificacions a la relació de la pintura espanyola del segle XVII amb l'estampa. És interessant com, en l'època del segle d'Or de la pintura espanyola, l'evolució que marca

²⁷ Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B. “De Herrera a...” *Op. cit.*, 2005, p. 33

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Hem de tenir en compte que en aquelles dates, un dels comitents més poderosos i un dels que comissionava més obres era l'església, com les famílies papals italianes, fet que la producció de imatges com la dels Carracci devia resultar “diferents” i poc corrent.

³⁰ Navarrete Prieto, B., *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p. 19; nota 6 (Bialostocki, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Madrid, 1973, pp. 112 – 113).

la pròpia pintura ve donada, sobretot des d'un punt de vista formal, gràcies a les estampes, i a aquell material gràfic provinent del segle XVI. Gravadors com Dürer, Cornelis Cort, Goltzius o Bloemaert, tindran un gran protagonisme en la Sevilla del sis-cents – alguns d'ells, sobre composicions de pintors italians, com les de Cornelis Cort. Aquestes iconografies, reinterpretades en clau barroca³¹, i ateses a les necessitats i voluntats, dels propis comitents³², conformen un panorama en el que l'artífex espanyol utilitzarà aquest recurs gràfic per a “modernitzar” les seves composicions, amb certa modèstia en algunes ocasions, i amb vertader enginy en d'altres. Francisco de Zurbarán elaborarà autèntiques composicions extretes en la majoria dels casos d'estampes, utilitzant-les per a elements concrets de l'escena. En aquest cas però, amb un gran virtuosisme, que l'elevaran com a un dels màxims exponents de la pintura barroca del segle XVII. Tant les estampes flamenques com les pintures, proporcionaran alguns elements que l'església utilitzarà per expressar els seus missatges. Emoció, passió i immediatesa caracteritzaven les seves obres, i en remarcaven el component devocional. A Sevilla, tan Juan de Roelas com Francisco de Herrera el vell, els primers en aportar de manera decidida el component del naturalisme en la seva pintura, es serviren d'aquestes expressions flamenques. Martin de Vos n'era un referent, en quan al tractament del cos nu i la carnositat dels personatges – Pacheco es referirà al pintor en el seu tractat *El Arte de la Pintura*³³ –, que utilitzaria també Herrera en les seves figures, i conformarien elements que Velázquez aprendria durant els primers anys a Sevilla³⁴. També les estampes amb motius iconogràfics burlescos penetrarien en la pintura de l'època, com l'estampa calcogràfica de Sadeler (*cosa ridicolosa*) (fig. 12), i que Roelas l'utilitza per a la seva adoració dels pastors de 1619 (fig. 13)³⁵. Aquestes tipologies de personatges grotescos i directament relacionades amb les classes més baixes de la societat, prendria protagonisme en la pintura espanyola, i sobretot sevillana – de forma reiterada quan aquesta via naturalista prengui més força. També les composicions de Goltzius i Bloemaert eren presents a la ciutat de Sevilla, aportant aquest caràcter burlesc propi de la literatura i el teatre del moment, i que contrasta amb el sentit devocional i emocional també característic del món flamenc.

Les estampes, a les quals fan referència tant Pacheco com Palomino, van ser un dels materials claus en l'aprenentatge de tants i tants pintors espanyols. La majoria d'aquestes provinents del nord, aportant noves formes i noves composicions, moltes d'elles en clau fortament naturalista, però també, com ja hem assenyalat, d'immediata passió, d'emoció, d'una increïble capacitat de captivar el devot. Aquest caràcter

³¹ Tant Pacheco com Palomino remarquen aquest procés d'aprenentatge, i com utilitzar aquest material gràfic adequant-se a les necessitats artístiques del moment; Navarrete Prieto, B., *La Pintura Andaluza...*, *Op. cit.*, p. 25-40

³² En moltes ocasions, en el propi contracte de l'obra, s'establia la utilització d'una estampa o una altra, en funció dels gustos i les característiques que el comitent, aquest normalment eclesiàstic, en requeria. Benito Navarrete ho explicita detalladament i en relació als postulats tridentins, en el capítol de “La estampa como medio de concreción iconográfica. El Concilio de Trento y sus repercusiones”, dintre *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, pp. 43-59.

³³ Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., “De Herrera a...” *Op. cit.*, 2005, p. 35-36

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*, p. 24

devocional que va aportar el gravat – i en la seva mesura, també la pintura –, seria decisiu per a la creació pictòrica espanyola d'aquest moment. Una forma adequada per expressar les idees que l'església que creia més oportunes. Francisco de Zurbarán va ser un dels pintors que més les va utilitzar – si més no d'una manera tant peculiar – com també el ja esmentat Herrera el Vell. Aquest últim, les utilitzaria per portar la pintura cap a un naturalisme més sever – com la sèrie del conjunt de San Buenaventura de Sevilla (fig. 14)–, una pintura que hem de situar en un dels punts culminants d'aquest primer naturalisme sevillà³⁶. Pacheco també en faria ús d'aquests nous models, adaptant-los a les seves composicions, o per determinar certes iconografies – com el quadre dintre d'un quadre (fig. 15), com les estampes de Jacop Matham sobre composicions de Pieter Aersten (fig. 16). Però no només Herrera, o Pacheco utilitzarien aquests recursos visuals, sinó també Velázquez, del que en parlarem més endavant.

Com ja he avançat en les línies anteriors, és important tenir en compte l'art flamenc per a les representacions de bodegons, com Velázquez utilitzaria d'una manera exquisida. Aquests processos de representació suposaven un clar referent cap al món natural adquirint cada cop més importància, i que Sevilla, va adoptar a les seves necessitats artístiques. Tant les obres de l'entorn de Pieter Aersten com de Vincenzo Campi (c. 1530-1593), de qui n'he fet referència per destacar la pintura d'Annibale, i del que se'n conserven obres en la Galeria del Prelat del Palau Arquebisbal de Sevilla, guiarien aquest camí cap la pintura de gènere, i la utilització dels seus elements per a la pintura devocional. Altres referències de procedència nòrdica de Velázquez i altres pintors de l'època, com Juan Esteban³⁷, és, per exemple, la de Joachim Beuckelaer (c. 1534 – c. 1574)³⁸. El domini del natural tant de Aersten com de Beuckelaer, revela l'interès per part de Velázquez, els gravats dels quals podria haver tingut en les seves pròpies mans³⁹. Aquestes pintures tenien una gran fama en el món del col·leccionisme de l'època, i Sevilla n'era un nucli important en la seva època – el mateix Duc d'Alcalá en posseïa una –, com també les que es trobaven en mans dels comerciants flamencs a la ciutat.

L'aportació tant del gravat com de la pintura flamenca, molt present a la Sevilla del sis-cents⁴⁰, i en d'altres centres de la corona espanyola, com hem vist, donarien eines i elements per als pintors locals per a forma la seva pròpia personalitat. De l'ús de les estampes, per exemple, Pacheco en deixa testimoni, dintre de la polèmica de la capacitat del pintor per a adoptar elements concrets per a la seva pròpia composició, i

³⁶ veure el capítol “El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del naturalismo”, per Odile Delenda i Navarrete Prieto, B., *Op. cit.*, 2005, pp. 99-122

³⁷ Tiffany, T., *Diego Velázquez's earlier paintings and the culture of Seventeenth-Century Seville*, 2012, p. 81

³⁸ Cherry, P., “Los bodegones de Velázquez y la “verdadera imitación del natural”, a *Velázquez y Sevilla*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1999, p. 86

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Tanya Tiffany es refereix a la “presó daurada” de Pacheco, terminologia adoptada per Palomino, per explicar la relació de la pintura del jove Velázquez amb la cultura de les primeres dècades del segle XVII a Sevilla, on el gravat pren especial importància, i que desenvoluparà en el volum del seu estudi, Tiffany, T., *Diego Velázquez's earlier paintings...*, *Op. cit.*, 2012, pp. 1-22

de treballar-los amb enginy; també de la deguda imitació del natural⁴¹, que més tard Palomino relacionarà amb la dels pintors italians, aquests presos com a l'exemple perfecte⁴². Un primer pas d'aprenentatge, que Benito Navarrete el lliga al concepte aristotèlic que Zuccaro exposa en el seu tractat, en quan a imitació del natural i de les regles del propi art per a la còpia del món material, i que Carducho utilitzarà més endavant per a la seva obra *Dialogo de la Pintura*⁴³.

...

⁴¹ Navarrete Prieto, B., *La Pintura Andaluza del siglo XVII...*, Op. cit., 1998, p. 26

⁴² *Ibídem*

⁴³ *Ibídem*, p. 27

El col·leccionisme espanyol. Vies de penetració d'art italià

Per entendre el procés evolutiu de la pintura espanyola d'inicis del segle XVII, cal tenir també present l'art estranger atresorat per a les col·leccions espanyoles. En aquest ambient, com també a la resta d'Europa, el segle XVII va suposar una època d'or per al col·leccionisme d'art, en la que la corona espanyola prendria un paper protagonista⁴⁴. Allà, els artistes s'enriquieren de noves formules pictòriques que repercutirien en la seva pintura i portarien el pintor cap a mons desconeguts. Juan de Fonseca, a la ciutat de Sevilla i protector de Velázquez, caracteritza aquest afany per el col·leccionisme i el coneixement i interès per l'art italià⁴⁵. Hi ha, doncs, varis factors que van propiciar, com veurem tot seguit, l'arribada d'aquest nou art. En molts casos, les similituds que sorgeixen entre dos o més pintors, encara que separats per raons geogràfiques, se'n suposen viatges i contactes directes entre ells, però no sempre és així. El moviment de les imatges, contràriament al que s'ha suposat en múltiples ocasions, l'hem de veure com a un factor clau, i més corrent del que normalment s'ha arribat a pensar. És així com, tant gravats – que acabem de veure – com obres d'art anaven d'un lloc a un altre, traspasant fronteres i obrint camí a noves tipologies gràfiques a partir d'aquelles hegemòniques. Francesc Ribalta, de qui en veurem la seva obra més endavant, tot i suposar-li més d'un viatge a Itàlia, el coneixement emprat en la seva pintura és aquell que hauria conegut a Castella o a la mateixa València, i a través de les obres – de procedència italiana, la majoria – a partir de les quals formularia el seu propi llenguatge⁴⁶. Veurem, també, com en el moment d'utilitzar certs termes estilístics qualificatius o el nom d'un pintor per a qualificar l'estil d'un altre, no sempre és del tot apropiat, i per això ens hem de centrar en veure i entendre tots aquells factors externs al pintor per entendre com es gestiona i s'elabora la seva pròpia personalitat – i que caracteritza la pintura espanyola més important del segle XVII⁴⁷.

Per partir d'un dels principals punts d'arribada d'obres d'art, i un dels orígens de l'afany per el col·leccionisme dins la corona espanyola, cal remuntar-se en el segle XVI, en les col·leccions dels palaus madrilenys de Felip II. Principal centre de l'alta noblesa, i més important encara, de la cort reial, especialment Felip II, qui iniciaria un activitat sistemàtica adquisició d'obres d'art. Aquí, fos per interès del propi monarca en adquirir per l'art forà, o l'activitat col·leccionista d'alguns dirigents polítics en missions diplomàtiques a Milà, Roma, Venècia, o Nàpols, van formar vies d'entrada del nou art propiciarien

⁴⁴ Brown, J. i Kagan, R. L., "The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution", en *The Art Bulletin*, vol 69, No. 2 (Jun., 1987), pp. 231 – 255

⁴⁵ Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII", a *De Herrera a Velázquez*, 2005, p.53

⁴⁶ Benito Domènech, F., "El primer naturalismo: Valencia", a *El siglo de oro de la pintura española*, 1991, pp. 73-74

⁴⁷ *Ibidem*

l'enriquiment de les col·leccions del Rei⁴⁸. Aquest afany col·leccionista continuaria amb Felip III, i més concretament amb el govern del seu primer ministre, el I Duc de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas (1553-1625) qui esdevindria un dels col·leccionistes més grans d'inicis del segle XVII⁴⁹. El punt culminant, va ser Felip IV – que puja al tron el 1621, fins la data de la seva mort, el 1665. Altres col·leccionistes de menor posició dintre la cort, però no per això menys importants, també van contribuir en la circulació de peces d'art entre Espanya i Europa – en especial Itàlia. És important tenir en compte que ens trobem en un context on la monarquia espanyola jugava un paper molt important en el domini dels territoris europeus, i una de les potències més fortes de l'Europa del moment, i del món. És en aquest sentit que la cort establirà aquest contacte amb altres corts europees, que l'afavoriran en l'adquisició d'obres d'art procedents d'alguns centres més rellevants de l'època, i de més prestigi artístic. En el cas de Madrid, ja hem vist algunes obres presents a la cort madrilenya, de pintors com Tiziano, Tintoretto, o els Bassano que, deixant de banda el component *caravaggesc* que més endavant portarien pintors com Bartolomeo Cavarozzi, Orazio Borgianni, o Angelo Nardi⁵⁰, caracteritzaven pel seu la seva utilització de la llum i el color, vibrant i pastós, que emfatitza l'expressió humana i augmenta la sensació atmosfèrica. Aquests, com també Sebastiano del Piombo, característic per la seva expressió volumètrica dels cossos, van suposar fonts visuals fonamentals per als pintors que treballarien i entrarien en contacte amb la cort madrilenya, com també al monestir de l'Escorial.

...

L'altre centre protagonista d'aquesta recepció i acumulació d'art forà, és Sevilla. Un col·leccionisme difícilment comparable amb el de la cort madrilenya, però no per això menys important, ja que com anirem veient, homes d'intel·lectualitat poc comuna, formaran autèntiques col·leccions, i imprescindibles per interpretar l'evolució de la pintura en aquella ciutat, i en el territori espanyol en general⁵¹. Les vies per les quals es produeix, però, són diferents. Trobem vies d'entrada a través de l'alta noblesa – aquesta entre Sevilla i Roma –, mitjançant membres de l'estat eclesiàstic – és a dir, bisbes, arquebisbes, etc –, aquell funcionariat al servei de la monarquia – la majoria, organismes que centralitzaven el comerç amb el Nou Món –, el paper dels comerciants i agents que es movien a través de les corts italianes i la ciutat de Sevilla, i

⁴⁸ Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p. 53

⁴⁹ Brown, J. I Kagan, R. L., "The Duke of Alcalá..." *Op. cit.*, 1987, p. 233-232

⁵⁰ Salort Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p. 54

⁵¹ Brown, J. I Kagan, R. L., "The Duke of Alcalá..." *Op. cit.*, 231-232

finalment, la presència de pintors italians a la ciutat – aquests, portadors de noves corrents i tendències que enriqueixen la pintura local⁵². Anem a veure algunes de les característiques d'aquests múltiples vies.

Una de les col·leccions més conegudes i importants que es van constituir en aquesta primera meitat del segle XVII, és la del III Duc d'Alcalá, Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583 – 1637). Aquesta, situada a la Casa Pilatos, edifici situat al centre de la ciutat de Sevilla, d'elements renaixentistes i mudèjars. Apareix citat ja per Pacheco en la seva obra *El Arte de la Pintura*, pel seu interès en les arts i la literatura, on el recorda sobretot per ser un dels patrons més destacats de Jusepe de Ribera⁵³. De les diverses obres que van formar part de la col·lecció del II Duc d'Alcalá, algunes van ser adquirides per ell mateix, i d'altres heretades de la seva família – obres adquirides per el I Marquès de Tarifa, o el II duc d'Alcalá, Fernando Enríquez de Ribera. Fernando Enríquez Afán de Ribera va servir al rei Felip IV com a ambaixador a la Santa Seu, a Roma, durant la tercera dècada del segle XVII (1625 – 26). També com a Virrei a Nàpols (1629 – 31), i com a Virrei de Sicília (1632 – 1635), entre d'altres càrrecs. Com anava dient, Enríquez de Ribera va ser protagonista per ser el patró de Jusepe de Ribera, fet que permet entendre, d'una banda, l'arribada d'obres de Ribera a la península, i d'altra, el contacte d'artistes sevillans i de la resta de la península, amb la del pintor de Xàtiva. D'entre les obres que constituïen la col·lecció del duc d'Alcalá, procedents de Roma, i de personatges com Ludovico Ludovisi⁵⁴, trobem un llenç de Guido Reni, i una altra, d'una *Magdalena penitent*, d'Artemisia Gentilisci (fig. 17), que actualment es troba a la catedral de Sevilla, i de qui és possible que fos "mecenes"⁵⁵. Pel que fa a l'ambient napolità, El duc obtindria de la mà del Duc d'Alba algunes peces concretes, com *Els preparatius per a la crucifixió*, de Ribera⁵⁶. A Ribera (pintor), també n'hi va fer alguns encàrrecs, com la sèrie de *Filòsofs*, i la *Magdalena Ventura* (fig. 18), un dels paradigmes més destacats del naturalisme pictòric.

La col·lecció d'Enríquez de Ribera, constituïa aproximadament d'unes 76 pintures, la majoria d'elles acumulades durant l'etapa del seu virregnat, i d'entre les quals, se'n destaquen noms com Guido Reni, il Guercino, Caracciolo, o del propi Caravaggio, possiblement còpies, com la de la *Verge del Loreto*, original situada a l'església de Sant'Agostino de Roma (fig. 19)⁵⁷. Mestre, que enriqueixia aquest gust cap a l'art italià i les seves formes, les seves textures, i la seva percepció del natural. Unes pintures, que com he anat apuntant gràcies als estudis de Salvador Salort-Pons, havien de impactar en la ment artística de molts pintors d'aquella època. La majoria d'aquestes obres, van ser portades després de l'any 23, és a dir, després de la partença de Velázquez cap a Madrid. Això doncs mostra de nou la incertesa sobre la figura de Velázquez, i la seva pintura sevillana, de caràcter naturalista dur i directe, de la que en veurem més detall

⁵² Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p. 57

⁵³ Brown, J. I Kagan, R. L., "The Duke of Alcalá..." *Op. cit.*, 1987, pp. 231-255

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 57

⁵⁵ Brown, J. I Kagan, R. L., "The Duke of Alcalá..." *Op. cit.*, 1987

⁵⁶ Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op cit.*, 2005, p. 57-58

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 58

més endavant. Del Duc en qüestió, és interessant el seu interès per la pintura sevillana que s'estava realitzant en aquell moment, fet que explica el treball d'alguns pintors al seu servei, com Pacheco, Alonso Vázquez, Antonio Mohedano. Una pintura i una tipologia pel qual el Duc tindria una forta debilitat. Un dels gèneres que emergia entre els col·leccionistes era el bodegó, mostrant aquest nou gust cap a la peculiaritat dels objectes quotidians i cap a aquelles coses que atribuïen naturalitat al quadre, com la vestimenta, o la individualització dels rostres.

Una altra família important en el paper del col·leccionisme espanyol, és la dels Guzmán, i més concretament la de Don Enríque de Guzmán (1540 – 1607). També va ser ambaixador de la Santa Seu, i virrei de Nàpols durant el mandant de Felip II. Pare de Don Gaspar de Guzmán – valido del rei Felip IV i Conde Duque de Olivares – va ser educat a Salamanca, fet que ens demostra, la condició d'home culte, i contacte amb homes cultes del moment, com el humanista Francisco de Rioja. A Sevilla, va ser-hi present durant el 1607 i el 1615. Va ser protector, durant aquest temps, de Pacheco, encara que la seva predilecció eren les lletres⁵⁸. Don Gaspar de Guzmán, el seu fill, ho seria amb Velázquez – retratat pel mateix pintor (fig. 20) – fet que es pot suposar el contacte del jove “artista” amb la col·lecció i l'ambient de la família dels Guzmán. En aquesta col·lecció formada a inicis de segle, podria haver albergat obres toscanes i romanes⁵⁹.

Don Pedro Téllez Girón, III Duque de Osuna, també va tenir un paper important en la Sevilla de les primeres dècades del segle XVII. Aquest, casat amb Catalina Enríquez de Ribera – procedent de la casa dels Ducs d'Alcalá – va ser actiu militar al servei dels reis Felip II i Felip III. Va viatjar a Sicília el 1610 i a Nàpols el 1616, com a Virrei. Va ser el primer – abans que el III Duc d'Alcalá – protector de Jusepe de Ribera, és un dels que va propiciar l'arribada d'obres del pintor a la península, la majoria, donades per a la seva viuda a la col·legiata d'Osuna⁶⁰; com el *Calvari* (fig. 21), el *Sant Sebastià* (fig. 22), un *Sant Pere*, un *Sant Jeroni*, i el *Martiri de Sant Bartomeu* (fig. 23)⁶¹. L'obra, considerada la primera gran pintura de Ribera, utilitza recursos i fórmules pròpies del tenebrisme i del naturalisme, amb una gran destresa, configurant una de les primeres obres del pintor de més qualitat. L'arribada d'aquestes obres a la Col·legiata, cap el 1627, tot i que Velázquez ja es trobava a Madrid, podrien haver estat objecte d'estudi per a Zurbarán o Alonso Cano, presents a la ciutat, i a les que es deurién rendir per la tècnica i la immensitat de la seva invenció⁶². La capacitat diplomàtica del duc d'Osuna, seria apreciada per a molts lletrats, com don Francisco de Quevedo, qui li dedicarà alguns versos a la seva memòria.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 60

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ El llenç, encara que Velázquez no l'hagués pogut veure (ja havia marxat a Madrid), podria haver estat objecte d'estudi per Zurbarán o Cano. Un testimoni del pintor Jusepe de Ribera d'un excel·lent naturalisme tant en l'expressió dels personatges, com en el tractament epidèrmic i físic de l'escena; Pérez Sánchez, A. E., *De Herrera a Velázquez...*, Op. cit., 2005, p. 226 [Catàleg]

⁶² *Ibidem*

Donat que el 1627 tots aquests béns ja constaven a la col·legiata d'Osuna, Salvador Salort Pons planteja varies preguntes al voltant de com aquesta col·lecció va arribar allà, i què va passar des d'aleshores. La resposta a aquesta pregunta, podria explicar el fenomen del primer naturalisme, ja que en funció del seu emplaçament podria haver propiciat a joves pintors a impregnar-se de l'art de *lo spagnoletto*⁶³. Més endavant veurem més detalladament alguns dels quadres que van arribar a la península, i la repercussió que podrien haver tingut. També Pedro Cosida, agent de Felip III en la cort romana (1600-1622), hauria estat un dels protagonistes i contribuents en l'arribada d'obres de Ribera a la península. Aquest va tindre un paper molt destacat en l'ambient romà de les primeres dècades del segle XVII, sobretot com a "mecenes" de pintors com el mateix Ribera, Dirck van Baburen o David de Haen, i també pel contacte amb Jusepe Martínez, pintor i tractadista aragonès⁶⁴. La vinculació entre Pedro Cosida i Ribera, a qui el propi agent li va encarregar un bon nombre d'obres⁶⁵, és un punt important per a l'arribada d'obres a la península, i una prova de la relació entre la noblesa amb Itàlia. El contacte entre un i altre, a més a més, podria haver estat gràcies a Jusepe Martínez, que va visitar al pintor de Xàtiva a la ciutat de Nàpols, quan aquest va anar a Itàlia per formar-se. Allà, Martínez tindria l'oportunitat d'entrar en contacte amb pintors de la talla de Guido Reni, o Il Domenichino⁶⁶.

...

Un altre factor que va contribuir al col·leccionisme d'obres italianes – a la ciutat sevillana – varen ser bisbes i cardenals, principalment pel gust i la delicadesa que aquestes aportaven en la seva representació de lo sagrat. Don Rodrigo de Castro, mort cap el 1600, va desenvolupar aquesta activitat durant els seus últims anys. Cardenal i arquebisbe (1588) de Sevilla, viatja a Roma a mitjans del segle XVI. Retorna el 1565, passant abans per Florència, on és rebut per Cosimo I de Medici. A Roma, el papa li oferiria els palaus vaticans per hospitalitzar-s'hi, com també rebria favors del cardenal Farnese i el gran Duc⁶⁷. S'ha de destacar el paper que el cardenal va desenvolupar durant el regnat de Felip II, i la seva contribució al col·leccionisme. Com a promotor de les arts, va protegir a músics com Francisco Salival, i pintors com Pablo de Céspedes. Aquest amor per les arts, i en especial per l'italià, i la seva aproximació a les corts romanes i florentines, en va propiciar el contacte amb algunes de les obres dels artistes més importants d'aleshores. En quan a la proximitat a la casa Medici, el va posicionar en una situació

⁶³ Salort i Pons, S. "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p.62

⁶⁴ Aznar Recuenco, M., "Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, ISSN 0211-3171, N° 109, 2012, pàg. 143-144 (143-176)

⁶⁵ *Inventari de béns heretats per Juan Francisco Cosida*; Aznar Recuenco, M., 2012, p. 169

⁶⁶ Aznar Recuenco, M., "Pedro Cosida..." *Op. cit.*, 2012, p. 169

⁶⁷ Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p. 62

privilegiada dintre la casa florentina, i mitjançant el seu criat, Augusto Tizio⁶⁸, va rebre el paper de intermediari en l'enviament de varies peces cap a Espanya . El seu paper en el comerç amb les Indies també resultarà important i satisfactori per a la corona espanyola.

La relació de don Rodrigo de Castro amb personatges com Ferdinando I de Médici ens demostren la importància del prelat en el context italià, propiciant un fluid intercanvi d'obres d'art entre Sevilla i Florència⁶⁹. Rodrigo de Castro podria significar la figura a partir de la qual seria el punt inicial d'arribada de còpies de Caravaggio a territoris espanyols, ja fos pel contacte amb Francesco Maria del Monte – comitent i protector de Caravaggio –, com per l'encàrrec directe d'obres a artistes italians, com el seu retrat, just en el moment explosiu a la ciutat de Roma d'Annibale Carracci i Caravaggio⁷⁰. La col·lecció d'aquest cardenal, doncs, d'aclarir-ne els dubtes, en seria un element molt interessant ja no només per la riquesa cultural albergada d'aquest personatge, sinó per la importància en la gestació del primer naturalisme a la ciutat de Sevilla – i la decisiva presència de còpies de Caravaggio a la ciutat andalusina. Ara bé, si ens detenim en veure allò que ens diuen les fonts de l'època, Pacheco no en fa cap esment, ni d'arribada de còpies de Caravaggio, ni de l'obra mateixa de Giambologna. El Paper dels personatges pertanyents a estaments religiosos, doncs, en el col·leccionisme d'obres italianes a Sevilla, és un factor clau per saber com es va gestionar el panorama artístic d'aleshores, encara que algunes hipòtesis estan encara per aclarir.

Fray Diego de Mardones, en seria un altre exemple. Bisbe de Córdoba (del 1607 al 24), amant de les arts, la literatura i la música, va tenir contacte amb alguns intel·lectuals del moment, com Luís de Gongora, qui li va dedicar un *soneto*⁷¹. Aquest, passarà un temps a la cort madrilenya, i coneixerà a *monsignor* Tarugi (ambaixador del Gran Duc i bisbe de Montepulciano), i obrint així una nova porta d'entrada d'art italià a la península. L'enviament d'un bon nombre de pintures en concepte de regal diplomàtic, deixa entreveure la dimensió de les relacions entre Sevilla, i en general de la corona espanyola amb Itàlia. Un últim personatge important en aquest paper col·leccionista, és Gabriel Trejo Paniagua (1562-1630), doctor en lleis per la universitat de Salamanca, candidat al papat de 1621. El contacte amb la casa Médici i Farnese – a Caprarola – el van situar en un espai privilegiat per a l'obtenció d'obres d'art per a l'església de la corona espanyola⁷².

A Sevilla, també hi hem de considerar certes institucions religioses, i edificis de les mateixes, que podrien haver tingut certa relació amb Itàlia i albergat algunes obres d'art italianes. Per exemple, l'Església de San Alberto, on és possible trobar-hi una còpia de la *Crucifixió de Sant Pere* – que juntament amb la crucifixió del col·legi del Patriarca a València (fig. 24), constitueixen algunes de les peces claus per entendre

⁶⁸ *Ibidem*, p. 62

⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Góngora li dedica un sonet titulat: *A don fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música*; Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, p. 64

⁷² *Ibidem*, p. 64

l'entrada de les formes de Caravaggio –, per un *anònim caravaggesc*⁷³. La col·lecció sevillana del Conde del Águila, on s'hi trobava una *Adoració dels pastors* (fig. 25)⁷⁴, avui a la National Gallery. També a la catedral de Sevilla, amb una *Còpia de Caracciolo* a la Catedral de Sevilla, i una *Immaculada concepció, còpia del Cavalier d'Arpino*. Al Palacio Arzobispal, concretament a la Galeria del Prelado, s'hi trobaven també còpies d'obres de *Jacopo i Leandro Bassano*⁷⁵.

A Banda de l'interès per part de la població sevillana i espanyola adinerada, que es podien permetre aquesta relació amb algunes institucions italianes i l'apropiació d'obres d'art, hem de tenir en compte els personatges d'origen italià que van ser presents a la península, i que van contribuir de la mateixa manera a donar a conèixer l'obra de la seva terra. Com per exemple Augusto Tizio, Raffaello Romena, Francesco Fantoni, o Luigi Federigui⁷⁶. Alguns eren membres importants que formaven part de les famílies més influents de Florència, i representaven l'interès polític i comercial de les seves respectives famílies. També pintors, seran atrets per la ciutat de Sevilla, com Juan Guis i Girolamo Lucente da Correggio, i que repercutiran l'obra d'alguns dels artífex locals.

...

Abandonant Sevilla, un tercer centre mereix especial atenció. Aquest és València, i constituirà centre de formació i enriquiment d'artistes com Francesc Ribalta, molt important per entendre la gestació del primer naturalisme ja en el segle XVII. San Juan de Ribera va constituir l'esperit contrareformista de la ciutat de finals del segle XVI, i amb ell, hi girà tot un poder i influència entorn a les arts⁷⁷. Arribat el 1569 de Badajoz, patriarca de les Índies, i virrei durant un cert temps de la ciutat de València⁷⁸, Ribera és el fundador del Col·legi del Corpus Christi (1583), el que suposaria en paraules de Benito Domènech, *seminari per a la formació de sacerdots en el més rigorós esperit tridentí*. El col·legi del Corpus Christi a València vindria a ser el que El Escorial, era per a la cort madrilenya, encara que dintre de les seves reduïdes dimensions i d'una certa modèstia – sense deixar de banda l'alta qualitat d'elles obres que van ser presents en aquell espai. Juan de Ribera, per altra banda, es caracteritzava pel seu afany de col·leccionista, fet que va propiciar la reunió d'un seguit d'obres, que proporcionaria nous elements en la pintura valenciana. D'entre

⁷³ Pacheco, en els seus escrits, dirà haver vist còpies del Martiri de Sant Pere, de la mà del “mestre del Naturalisme”.

⁷⁴ Navarrete Prieto, B., *De Herrera a...*, Op. cit., 2005, p. 188 [Catàleg]

⁷⁵ Salort i Pons, S., “Las relaciones artísticas...” 2005, p. 66; Pacheco posseïa una obra de Bassano el 1593, i Vasco de Pereira dos el 1689.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Pérez Sánchez, A. E., (*Pintura Barroca...*) Op. cit., 1992 [2010], pp. 140-154

⁷⁸ *Ibidem*

de les moltes obres que va reunir, s'hi destaquen les del Greco⁷⁹, que aportarien noves idees per l'aplicació lumínica i cromàtica. També contava amb obres d'Antonio Ricci, Federico Zuccari, Scipione Pulzone, i Giovanni Baglione, com també còpies de Barocci, Campi, o del mateix Caravaggio sobre la *Crucifixió de Sant Pere*, que tindrien present tant Francesc com Juan Ribalta⁸⁰.

Entre el 1591 i el 1592, la decoració del gran Salón de Cortes, de la Generalitat de València, brindaria a la ciutat un altre focus de renovació dintre el camp de la pintura. Aquest, allunyant-se ja de la tradició de Juan de Juanes. Hi intervindrien "artífex" com Francisco Pozzo, Vicente Mestre, els germans Requena, o, de més qualitat, com Juan Sariñena. Aquest viatge a Itàlia en la dècada dels 70 del segle XV, i coneixeria el món romà, i possiblement també venecià. Les característiques de la seva pintura el convertiria en una de les figures més representatives de finals del segle XV, i avançaria elements que més tard s'accentuarien amb el *caravaggesime* i el tenebrisme de Ribera⁸¹. Sariñena, juntament amb altres pintors coetanis, van iniciar el camí cap el naturalisme valencià que culminaria amb Francesc i el seu fill Juan Ribalta.

Important també serà la casa dels Vich, qui albergaran obres de pintors de la talla de Sebastiano del Piombo, del que Francesc Ribalta en prendrà referents en quan a la monumentalitat dels personatges i la modulació de la llum⁸². Elements com la grandiloquència dels seus personatges, la devoció dels seus arquetips i el decor i dignitat de les seves composicions, els confluiria amb els models naturals, elaborant un tenebrisme quasi místic, i de profund sentiment religiós. Tots aquests aspectes, però, en parlarem en el seu degut moment.

...

⁷⁹ Benito Doménech, F., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, p. 78

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Pérez Sánchez, A. E., *Pintura barroca...*, *Op. cit.*, 1992 [2010], p. 142

⁸² Benito Doménech, F., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, p. 80

L'arribada del Caravaggisme. Caravaggio, Carlo Saraceni, Jusepe de Ribera, Orazio Borgianni, Bartolomeo Cavarozzi i Angelo Nardi.

El 1653 va tenir lloc la última sessió del Concili de Trento. Una reforma que portava gairebé 20 anys en procés, i que posava en marxa tot un seguit de noves directrius al front de la qüestió religiosa i de com aquesta havia de quedar reflectida en les arts. És clar, doncs, que s'estava gestant aquí un període de transició, i era la d'acostar l'art al fidel, amb les idees i narracions degudes. Canviaria el punt de vista de les arts des d'una vessant educativa, i alhora intel·lectual. Nombroses obres literàries van ser escrites sobre una teoria que assentava les bases de la producció artística, dirigint-ne les pautes de representació. Carlos Borromeo – de qui Borgianni en va realitzar dues pintures (fig. 26) –, Gabriele Paleotti, Gilio da Fabriano o Raffaello Borghini, en van elaborar les seves teories i van posar per escrit les seves “recomanacions” sobre què havien de representar les arts⁸³. Separades en tres idees cabdals, la segona explicita una idea molt important i que constituirà un fort component en l'art que molt aviat, i de la mà de Michelangelo da Merisi da Caravaggio, en serà la idea principal d'una de les corrents pictòriques més importants del segle XVII. Aquesta, basada en la “interpretació realista”, reclamava una representació real d'aquella idea que es volia transmetre. Una interpretació allunyada de la deliberada idealització del manierisme, i centrada en la manifestació de la veritat. Caravaggio, però, la portarà més enllà. El terme “naturalisme”, amb el que es caracteritzaria la pintura de Caravaggio, va directament lligat a la filosofia naturalística de la que se'n poden trobar orígens remots. El seu significat, és, en sentit més bàsic, una experiència cognoscitiva d'una forma concreta d'observar el món, en el que la veritat i la realitat, per tant, en seran les claus d'aquesta interpretació; *naturalismo, realismo, e verismo*⁸⁴. Alguns dels teòrics que van assentar les bases en aquesta nova forma d'observar el món, i que seran partidaris d'aquesta filosofia naturalística, són Francesco Patrizzi i Gabrielle Paleotti, dos personatges que, per altra banda, constituïrien l'ambient cultural pròxim a la *comitenza caravaggesca*⁸⁵ – com el cardenal Francesco Maria Del Monte. Caravaggio, com he dit, aniria més enllà, aportant en aquest espai quotidià la idea del sobrenatural, de la llum divina sobre els pobres, l'espiritualitat en la taberna més obscura i èbria de la ciutat de Roma, i a la figura de Crist o la Verge, el model dels personatges que constituïen món mundà. És en aquestes premisses que finalitza el segle XVI i inicia el sis-cents a la ciutat de Roma, i que va constituir, clar és, un referent per a la pintura espanyola –

⁸³ Wittkower, R., *Arte e architettura...*, Op. cit. 1993 [1952], p. 5-42

⁸⁴ Il termine di *naturalismo* (che nell'apparente transitività del sinonimo linguistico, appare univoco – vedi *realismo e verismo*) all'atto della definizione pittorica, legata ad angolazioni cronologiche, filosofiche e ideologiche, assumì significati paralleli e, perciò, distinti e inintersecabili. In tal senso, *naturalismo, realismo, verismo*, indicano momenti diversi dell'esperienza cognoscitiva e comunicativa di una pittura che guarda al mondo estrinseco e percettibile; Marini, M., “Caravaggio e il naturalismo internazionale (Premessa)” a *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento: I Cinquecento e Seicento*, Torino: Einaudi, 1981, p. 347

⁸⁵ *Ibidem*, p. 348

un camp, no hem d'oblidar, on el naturalisme ja havia brotat de la mà de pintors com Navarrete "el mudo", a Madrid, o Juan de Roelas, a Sevilla.

A partir del coneixement de les obres de Caravaggio, s'origina el fenomen del *caravaggisme* arreu d'Europa, i artistes de totes les contrades admirarien i imitarien la pintura de Caravaggio; mai, però, arribant a igualar-lo. Els artistes més pròxims a l'ambient de Caravaggio són els italians Baglione, o Saraceni, dos dels grans *caravaggistes* més pròxims al seu ambient, però també els francesos Nicolas de Tournier, o Valentine de Boulogne, o el mateix Jusepe de Ribera, que segons Papi influenciaria en les composicions dels dos anteriors, adquirint el paper de primer gran *caravaggista*⁸⁶. N'hi va haver d'altres, dels que ens interessa veure la seva obra i analitzar-ne la seva trajectòria, ja que per certes circumstàncies marxarien per breus o definitives estàncies en terres espanyoles, l'obra dels quals, és importantíssima per a la gestació del naturalisme a la península. Aquests són Orazio Borgianni, Bartolomeo Cavarozzi, i Angelo Nardi. Abans però de veure l'aportació d'aquests tres pintors, dos de les primeres vies d'entrada del caravaggisme a la península és mitjançant de còpies i/o originals de Caravaggio, i les obres de Carlo Saraceni i Jusepe de Ribera.

Pacheco, com assenyala ja Ainaud de Lasarte, destaca les referències que el pintor i tractadista sevillà fa de Caravaggio, i en fa un anàlisi del caràcter eclèctic que adopta en el seu discurs. Pacheco en destaca el concepte de "relleu" de la pintura de l'italià, característica que també ho prenien pintors com Bassano o Ribera, o fins i tot El Greco. Un concepte de relleu que lliga amb el del naturalisme escultòric, junt amb el tractament i el saber modular la llum dintre la composició. Pacheco assenyala aquí algunes de les contribucions que van generar el gir naturalista en la pintura espanyola⁸⁷. En una segona ocasió, Pacheco al·ludeix a obres concretes de Caravaggio, com la *Crucifixió de Sant Pere*, com també les obres de Ribera de la col·lecció del Duc d'Alcalá. La idea del naturalisme de Caravaggio, però, no va ser rebut de igual manera a tot arreu, ja que si ens aturem a pensar en la crítica que va rebre posteriorment, és de suposar que no tots els pintors n'acolliren les seves formes a peu de lletra. Vicente Carducho n'és un exemple clar, criticant-lo en el seu tractat, però també altres en prendrien alguns elements, sense deixar la seva vessant pictòrica pròpia de la contrareforma⁸⁸. Ja Pacheco ens anuncia la presència d'obres de Caravaggio a la ciutat. La qüestió però, de les obres que de Caravaggio es diu que varen arribar a les col·leccions espanyoles o en les esglésies de la mà de personatges importants dintre la institució, és la data d'arribada, ja que explicaria així la influència que podria o no haver causat en els pintors d'inicis del segle XVII, entre ells, Velázquez.

⁸⁶ Papi, G., "Ribera en Roma. La revelación del genio", a *El Joven Ribera*, Madrid: Museo del Prado, 2011, p. 52-55

⁸⁷ Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio", a *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Barcelona : Ayuntamiento de Barcelona, 1941-1968 (1947), p. 372-374

⁸⁸ *Ibidem*, p. 375-376

Són varies les obres que de Caravaggio van arribar en territori espanyol, i mostra de tals hipòtesis és que algunes d'elles, es troben en els seus museus o esglésies, encara avui dia. Algunes d'elles, Pérez Sánchez juntament amb altres historiadors n'han aportat algunes anotacions en el catàleg de l'exposició *De Herrera a Velázquez*, de 2006. Una d'elles, és el *Sacrifici d'Isaac*, de la que se'n conserva una còpia a l'Església de San Roque, de Sevilla, i una altra a Valladolid, a Santa María de Peñafiel. Aquesta segona, possessió dels Ducs d'Osuna, possiblement arribaria juntament amb les altres obres portades pel mateix Pedro Téllez Girón, que hem vist abans⁸⁹. La de Sevilla, podria ser la inventariada a inicis del segle XVIII juntament amb altres cent cinquanta quadres, que Antonia Cecilia Fernández de Híjar va aportar al matrimoni amb don José Fuenbuena⁹⁰. Ainaud en localitza d'altres, aquestes de composició i models diferents a la conservada als Uffizi, de Florència, però que poden tenir relació amb el mestre italià⁹¹. Interessant serà veure la de Pedro Orrente (fig. 27), amb un clar eco a la de Caravaggio (fig. 28). També tenim la *Crucifixió de Sant Pere*, original que es conserva en l'església de Santa Maria del Popolo (fig. 29), de Roma, i realitzada entorn el 1600-01. Les còpies d'aquesta obra, Ainaud en localitza una a Sevilla – de la que suposadament ens deixa testimoni Pacheco –, relacionada amb la que en època de Ponz es trobava a l'Església de Sant Felip Neri de Sevilla, i que actualment en trobem una a l'església de San Alberto⁹² - com he comentat anteriorment –, atribuïda en alguna ocasió a Ribera. Interessant és la que es troba al Col·legi del Corpus Christi, que també hem vist abans, i que actualment es troba al museu del Patriarca. Tot i no conèixer l'arribada exacte del quadre, possiblement entorn als primers anys del segle XVII, Ribalta l'hauria tingut en compte en la seva còpia, de menors dimensions. Segons Benito Doménech, es trobaria en el col·legi cap el 1611⁹³. Pérez Sánchez assenyala en la fitxa del catàleg de 2006, que l'obra hauria estat comprada per San Juan de Ribera, junt amb altres obres, entre les quals, s'hi trobarien un *Martiri de Sant Mauro*, de Baglione, i una *Gloria amb tots els sants*, de Giovanni Battista Novara⁹⁴. Ainaud de Lasarte cita altres còpies conservades a Espanya, com la que es troba en el Museu Diocesà de València, procedent de la Catedral de la ciutat, o la del monestir de l'Escorial⁹⁵. Altres còpies, però encara poc conegudes, és la *crucifixió de Sant Andreu*, identificada ja per Longhi el 1927, i publicada el 1943, i que pertany al Museu Provincial de Toledo⁹⁶. L'autor, però, segueix desconegut. També la d'un *David vencedor de Goliath*, actualment en el Museu del Prado.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 386

⁹⁰ *un cuadro de Abraham y sacrificio de Isaac de Michael Angelo Carabaggio*, taxat per 200 lliures. Inventari publicat el 1866 per V. Carderera en la seva edició sobre Jusepe Martínez; Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio..." *Op. cit.*, 1947, p. 386

⁹¹ *Ibidem*, pp. 386-387

⁹² Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio..." *Op. cit.*, 1947, pp. 382-383 i Pérez Sánchez, Alfonso E., *De Herrera a...*, *Op. cit.*, 2005, p. 176

⁹³ Pérez Sánchez, A. E., *De Herrera a...*, *Op. cit.*, 2005, p. 174 [Catàleg]

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio..." *Op. cit.*, 1947, p. 383

⁹⁶ *Ibidem*, p. 381

La presència d'obres d'art de Caravaggio o més aviat còpies d'aquestes, és doncs una qüestió innegable davant la presència d'aquestes encara avui dia en institucions religioses o en col·leccions espanyoles, a banda del testimoni que personatges com Pacheco, en fan d'elles. Ara bé, un problema dintre aquest farcell naturalista que podria haver nodrit l'art local, és el de la data en què van arribar aquestes peces, i que podrien haver estat o no estudiades pels pintors – tot depenent dels viatges i moviments que aquests realitzaven. Velázquez marxa a Madrid abans de l'any 1623 del segle XVII, però no és segur encara la presència del *Martiri de Sant Pere* abans d'aquesta data, obra amb el qual podríem explicar millor el primer naturalisme del jove pintor.

Jusepe de Ribera

Per obrir aquest apartat de les formes *caravaggesques*, si se'n pot anomenar així, que van arribar a la península i van determinar la formació de molts pintors, veurem l'obra de dos artistes que, ja fos en institucions religioses com en col·leccions, suposarien un exemple clar d'aquests models i tipologies que destil·laven de l'obra de Caravaggio, i del tenebrisme aconseguit mitjançant la llum i el color. Un d'ells, és Jusepe de Ribera. Valencià de naixement, però napolità en la forma i esperit pictòric. Va marxar cap a Itàlia molt i molt jove, i d'allà no en va tornar mai més. Després d'una breu estada a Parma, i més tard a Roma, on va tenir contacte important amb l'obra *caravaggesca*, es va traslladar definitivament a Nàpols⁹⁷. Allà, el seu naturalisme prendria una força important, portant-lo més enllà que el propi Caravaggio. Ara bé, tot i treballar únicament a Itàlia, la seva obra si va tornar a la península, gràcies, com hem vist, a personatges vinculats a la corona espanyola, i protectors del mateix pintor⁹⁸. L'obra de Ribera, doncs, és un ingredient més a tenir present en l'aprenentatge de molts artistes espanyols que s'estaven formant en aquests inicis del segle XVII, un element clau per aquesta reiterada tendència cap al naturalisme dur i punyent característic del pintor de Xàtiva. Les seves formes, que podem considerar similars a les *caravaggesques*, el realisme dels seus personatges, la vista posada en la saviesa del món antic, la il·luminació fortament dirigida, el gust decidit cap allò anecdòtic i de certa degradació, va marcar alguns pintors de les primeres dècades del segle XVII⁹⁹. Un d'ells, com ja he esmentat anteriorment, és Francesc Ribalta.

⁹⁷ Veure el catàleg a càrreg de José Milicua, Javier Portús ; amb textos de Gabriele Finaldi, José Milicua, Gianni Papi, Javier Portús, Nicola Spinosa, Antonio Vannugli, *El joven Ribera.... Op. cit.*, 2011, p. 17-95, per a la producció del pintor durant els seus primers anys a Parma i a Roma.

⁹⁸ Salort i Pons, S., "Las relaciones artísticas..." *Op. cit.*, 2005, pp. 53-67

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 42-45

Aquest naturalisme que va arribar a través de les obres de Ribera, mostrava un mirall perfecte d'algunes característiques molt importants de la seva pintura, i del tenebrisme, remarcant el sofriment humà, el pas del temps, i l'ascetisme¹⁰⁰. L'arribada d'obres de Ribera en dates molt avançades, explicaria el contacte i la tendència d'alguns pintors espanyols per aquesta nova vessant pictòrica, i a proporcionar nous recursos plàstics per els joves pintors. Tant Pedro Cosida com el duc d'Osuna, haurien tingut un paper clau en l'arribada de les seves obres, tot i la incertesa de les dates. El mateix Palomino, destaca l'obra de Ribera per explicar el naturalisme emprat per Velázquez, i les seves obres sevillanes. Francesc Ribalta, d'altra banda, en retornar del seu viatge per Castella, canviaria decididament la seva forma de representar, tendint cap a un naturalisme pur, cru i directe, que únicament podria haver estat gràcies a la presència d'obres de Ribera¹⁰¹. En el cas de Velázquez, Pérez Sánchez remarca la seva proximitat amb l'obra del ja napolità – pel caràcter pictòric –, sobretot per la seva condició de *realisme epidèrmic*, i la relació amb la saviesa del món antic. Algunes de les obres presents en les col·leccions espanyoles les hem vist en l'apartat anterior, i de les que com veurem amb pintors com Ribalta, o Velázquez, tindrien un paper fonamental per a la formació d'aquests pintors, o, si més no, una de les moltes peces mitjançant les quals la tendència cap al naturalisme es convertiria en una característica de l'esperit d'aquests artistes de la primera meitat del segle XVII. D'aquests aspectes, però, en parlaré en la segona part del treball.

Carlo Saraceni

L'altre pintor les obres del qual van arribar a la península, és Carlo Saraceni. En aquestes, on hi trobem tant l'element *giorgionesc* del paisatge com la llum pròpia del món *caravaggesc*, arribaran a la catedral de Toledo¹⁰². Encarregats per el cardenal Sandoval, aquestes havien de decorar la capella de la Verge del Sagrari¹⁰³. Les obres de Saraceni, doncs, aportaven de nou ingredients d'aquest món *caravaggesc* i venecià que donarien nous al·licients per a la tendència naturalista de la pintura espanyola. En aquests primers anys del segle XVII, són presents a la ciutat Tristán o Sánchez Cotán, que podrien haver pres alguns aspectes de l'obra del venecià. Important serà doncs, l'arribada de Saraceni, com també la de Maíno, que aportarà junt amb l'italià, l'onada *caravaggesca*.

¹⁰⁰ Idea de l'esforç constant i sistemàtic per a assolir la perfecció personal mitjançant l'ascesi, és a dir, la pràctica de la mortificació o la meditació, encaminades a assolir la perfecció personal, especialment en la religió.

¹⁰¹ Fent referència el que ja he destacat al capítol anterior, Benito Domènech destaca aquí la presència del Patriarca Ribera, i l'atresorament d'obres del pintor al Col·legi del Patriarca a València; Benito Domènech, F., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, pp. 73-97

¹⁰² Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." *Op. cit.*, 1991, pp. 43-71

¹⁰³ *Ibidem*

Obres com les *Investidures de San Ildefons* (fig. 30), el *Martiri de Sant Eugeni* o *Santa Leocàdia a la presó* (fig. 31), realitzades entre el 1613-1614, presents a la catedral de la ciutat manxega, mostren aquestes característiques pròpies del món de Caravaggio, i que de ben segur no deurien de passar desapercebudes.

A l'hora d'analitzar aquests factors de difusió del *caravaggisme*, com ja he anunciat al principi, és molt important l'arribada d'artistes italians que van deixar constància de la seva obra a Espanya – com va passar a l'Escorial amb Tibaldi, Zuccaro o Cambiasso. Aquest cop de pintors molt pròxims a l'ambient de Caravaggio, que en van aprendre la seva forma de pintar, i que arribats en territoris de la corona espanyola en van difondre la seva idea. Aquest és el cas de Orazio Borgianni, Bartolomeo Cavarozzi, i Angelo Nardi. La vida i l'obra dels quals és poc coneguda, però que tanmateix suposen un model nou i de ben segur impactant per als artistes locals, que els prendrien com a referència. Pérez Sánchez, dedica una petita recerca a aquests tres pintors, resseguint la seva biografia i identificant-ne la seva obra, essencial pel desenvolupament i difusió del fenomen del *caravaggisme*.

Orazio Borgianni

Borgianni – de qui ens en parla Baglione a les “*Vitte de' pittori, scultori et architetti moderni*”, publicat l'any 1642 – neix el 1575. El 1603 consta a la ciutat de Roma¹⁰⁴ junt a Saracenni com a *aderenti del Caravaggio*¹⁰⁵, proper, doncs, a l'ambient de Caravaggio, present a la ciutat des de 1591, i també dels Carracci (treballant a la *galleria Farnese*, 1597-1604) Abans però, de conèixer aquests dos pintors, obtindrà referents d'altres línies pictòriques.

Iniciat en el dibuix característic de l'ambient romà, realitzaria, segons Baglione, un viatge a Espanya durant els últims anys del segle XVI. Etapa en la que s'iniciaria en la còpia del natural, a pare de Baglione, i en el contacte amb el món del Greco i dels venecians, segons Longhi¹⁰⁶. Tot i això, la seva primera obra (1593), ve marcada encara per un caràcter modest i manierista. Cap el 1602/3, encara amb incertesa, Borgianni retorna a Roma, tot i que el 1605, és citat a Madrid¹⁰⁷. El segon viatge, doncs, és situa cap el 1604/5, i del que retornaria pels voltants de 1608, data del que se'n coneix una obra firmada ja a Itàlia, on s'hi quedaria

¹⁰⁴ Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España*, Madrid, 1964, p. 10

¹⁰⁵ Marini, M., “Caravaggio e il naturalismo...” *Op. cit.*, 1981, pp. 388-389

¹⁰⁶ Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi, ..., Op. cit.*, 1964, p.10

¹⁰⁷ Al costat de Cajés, inventariant i taxant obres pel Marqués de Poza; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi, ..., Op. cit.*, 1964, p.10

fins la seva mort. Baglione, assenyala la rivalitat amb Caravaggio “*Che mal di luy grandemente diceva*”¹⁰⁸, i per tant, s’ha de suposar el contacte entre els dos pintors, encara que en la seva cronologia biogràfica hi sorgeixin dubtes sobre la relació d’ambdós. Borgianni, en algun dels seus viatges, hauria conegut també l’obra del Greco, i que ens resulta tant familiar en els crucificats (fig. 32 i fig. 33) i en alguns altres quadres, de dubtosa atribució al pintor italià¹⁰⁹. Les pintures del retaule del convent de Portacoeli de Valladolid, de Borgianni, haurien estat realitzades a Roma, com assenyala Pérez Sánchez¹¹⁰ i enviades a la ciutat del Pisuerga. La datació, però, no és exacte, i tampoc se n’ha pogut desentrellar el dubte. Baglione insisteix – remarca Pérez Sánchez – en el contacte de Borgianni amb la colònia espanyola a Roma, i del que en són testimoni algunes dedicatòries en les estampes realitzades per el pintor, dirigides a personatges espanyols, ambaixadors del rei a la ciutat del Tíber¹¹¹. Aquesta relació, doncs, explicaria l’enviament d’obres des de Itàlia. L’abundància de la seva obra a Espanya, i les derivacions d’altres pintors locals, dona testimoni de la difusió de les seves formes *caravagguesques* a la península. Un *caravaggisme*, però, lluny de la idea de l’art Caravaggio.

L’activitat de Borgianni en territori espanyol – a judici de Pérez Sánchez, poc criticada – es pot dividir en dues etapes. La segona, destaca clarament el coneixement en la segona del gran mestre italià, Caravaggio. En el primer viatge on realitza un *San Jerònim penitent* i un *Crist*, destaca la tendència manierista de les formes, amb algunes referències clares a la pintura del Greco, com també de Bassano. També hauria realitzat *Sant Cristóbal*, (fig. 34) de més qualitat tècnica, però encara dintre la forma manierista¹¹². En la segona etapa (1604/5 – 1606/07), ja coneix a Caravaggio, i queda plenament demostrar en el *David i Goliat*, de l’Acadèmia de San Fernando (fig. 36), possiblement el punt màxim de la seva expressió *caravagguesca*, i que entronca amb les composicions de Daniele de Volterra¹¹³. D’aquesta, s’ha apuntat la seva relació amb la pintura de Maíno, sobretot pel seu cromatisme i tractament lumínic, modulant de forma quasi elegant el contorn i la volumetria dels personatges¹¹⁴. Tanmateix, el *San Francesc en èxtasi* (fig. 35), anticipa el component místic i dramàtic de la pintura espanyola del barroc ple, així com la clemència accentuada per la llum i el cromatisme, característics del tenebrisme romà. Elements que

¹⁰⁸ Citació a Baglione; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...., Op. cit.*, 1964, p.11

¹⁰⁹ Sobre l’atribució de Borgianni del quadre de l’Oració a l’Hort, en que gaudeix del favor de Longhi, però no de Hermann Voss, que l’atribueix a Lelio Orsi; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...., Op. cit.*, 1964, p. 11

¹¹⁰ Qüestió que ja van plantejar Ponz i Bosarte, degut a la similitud entre els quadres col·laterals del convent, dedicats a Santo Domingo i a Sant Francesc, amb el quadre de Sezze, del 1608, de manera que ha fet suposar que s’enviessin des de Itàlia; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...., Op. cit.*, 1964, p. 11

¹¹¹ Com el Duc Francisco de Castro (1609-1616) o don Juan de Lezcano; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...., Op. cit.*, 1964, p. 12

¹¹² Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...., Op. cit.*, 1964, p. 14-15

¹¹³ *Ibidem*, p. 16

¹¹⁴ Pérez Sánchez, A. E. i Navarrete Prieto, B., “De Herrera a....” *Op. cit.*, 2005, p. 29 i pp. 180 i 181

utilitzarà més endavant *Francisco de Zurbarán*¹¹⁵, personalitzant-los i portant-los al seu propi camp. També la sagrada família amb Santa Ana, que actualment es troba en una col·lecció privada a Sevilla, i de la que se'n suposa ja la seva presència a la ciutat andalusina en el segle XVII¹¹⁶. Aquestes obres, però, tot i el marcat caravaggisme i de l'expressió del tenebrisme més directe, queda lluny – i prenc l'expressió de Pérez Sánchez – de la llum “poètica” de Caravaggio. En el cas de les *pintures dels altars del convent de Portacoeli de Valladolid*, hipotèticament enviades des de Itàlia, són molt similars estilísticament parlant amb obres que hauria realitzat anys després ja instal·lat a Roma. Un factor important a tenir en compte és que Valladolid, en aquelles dates (1604), gaudia de la condició de cort. Allí, el *tardomanierisme*, o *manierisme reformat*, era el predominant, i hi treballaven pintors com Bartolomeo Carducci, Cajés, Diégo Rómulo o Pantoja de la Cruz. A més a més, Rubens hi havia passat feia escassament un any, tot i no elogiar-ne cap pintor. El Greco continuava viu, i a les col·leccions del rei s'hi podien trobar-hi obres de Tiziano, Tintoretto, Veronés o fins i tot dels Bassano¹¹⁷. Per tant, aquest tractament del color propi de la pintura veneciana, bé ha de sorgir del contacte de Borgianni amb obres d'aquestes característiques, tot i el seu caràcter arcaïtzant en la majoria dels casos. *El Santo Domingo Penitente*, és de les últimes obres rastrejades per Pérez Sánchez a les col·leccions espanyoles (Díaz Cordobés), en la que hi ressalta la similitud de l'obra amb les figures imponents de Zurbarán¹¹⁸.

Pérez Sánchez remarca la poca relació de la pintura de Borgianni amb la de Caravaggio, i la seva distància en quan a significat i ideologia¹¹⁹. Tan Pérez Sánchez com Longhi, afirmen que Borgianni serà un dels pintors més influents en la pintura espanyola posterior, tant en el gust venecià de Navarrete, com en el tractament de la llum de Pantoja de la Cruz, i, de forma més clara, el marcat *caravaggisme* de Pedro Orrente i Luís Tristán. Junt amb Cavarozzi, i obres italianes com la *Magdalena penitent* d'Artemisa Gentileschi, marquen el camí cap el contrast lumínic i la tendència naturalista que adoptaran pintors com Velázquez, Cano – ja en la vessant classicista –, o el mateix Zurbarán.

¹¹⁵ Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...*, Op. cit., 1964, p. 16

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 30

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 13

¹¹⁸ Pérez Sánchez recorda aquesta comparació amb la que Longhi, en la que afirma que Velázquez podria haver vist el Sant Carlo de Borgianni, a l'església de San Carlino, a Roma; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...*, Op. cit., 1964, p. 18

¹¹⁹ *Nada hay en él del prieto modelado, lírico en las sombras, de la composición cerrada misteriosamente, de la casi geométrica sintetización de las superficies, tan abstractas en su realismo aparente, que constituyen la raíz poética del estilo de Caravaggio*; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi,...*, Op. cit., 1964, p. 14

Bartolomeo Cavarozzi neix el 1590, a Viterbo. Tant Giulio Mancini com Giovanni Baglione en fan esment, aquest últim elogiant-lo, com a un dels grans pintors de Roma. Entra en contacte amb l'ofici de pintor amb personatge anomenat Tarquinio Ligustri, de Viterbo, i més tard amb Cristóforo Roncalli, *detto* Il Pomarancio, famós pintor de la contrareforma romana, característic pel seu manierisme sec¹²⁰. La *Santa Úrsula i les seves companyes*, la primera obra de Cavarozzi que ens consta, mostraria aquesta primera influència del Pomarancio.

Cavarozzi passa ràpidament a ser un pintor molt destacat dintre l'ambient romà, i es situa sota la protecció dels Crescenzi – conegut aleshores com a Bartolomeo dei Crescenzi – mitjançant els quals coneix l'obra de Caravaggio¹²¹. El 1617, forma part del seguit de Juan Bautista Crescenzi, junt amb el Cardenal Zapata (marquès de la Torre) que surt de Roma direcció a la cort espanyola. Al cap de poc més d'un any i mig, però, tornarà a la ciutat eterna, sense deixar quasi cap rastre de la seva estada. La seva obra es caracteritza per la seva pintura dolça i de menor tenebrisme que la del seu contrincant, Caravaggio. Tot i la modesta habilitat, tant Mancini com Baglione, en destaquen la seva formació¹²². Una obra important per entendre aquest influx de les formes *caravaggesques*, com la majoria, atribuïda en base estilística, són les *Esposalles místiques de Santa Caterina* (fig. 37), on l'element de la llum moduladora de les formes i volums pròpies de Caravaggio és més que evident¹²³. L'obra, en altres ocasions atribuïda a Orazio Gentileschi¹²⁴, possiblement va ser realitzada durant la seva estada en terres espanyoles, cap el any 1617, donat que se'n conserven moltes còpies del mateix quadre, algunes d'elles, atribuïdes de forma no molt encertada, a Juan Bautista Maíno. El fet que algunes obres hagin estat atribuïdes a Zurbarán, fa pensar que hi haurien obres de l'italià a la ciutat de Sevilla, però se'n desconeix com aquestes hi podrien haver arribat¹²⁵. En la *Sagrada Família*, (fig. 38) que va ser exposada al museu de Barcelona¹²⁶, esquema pròxim al de Rafael, mostra una il·luminació més oberta, lluny del tenebrisme més pur, així com l'arçatitzant composició, s'allunyen de les obres de Caravaggio. La *Santa Màrtir encadenada*, (fig. 39) obra que recorda aquí les obres de *Domenichino*, s'ha assenyalat en alguna ocasió la relació del quadre amb la mà de Zurbarán, o fins i tot, Murillo¹²⁷. Els models utilitzats pels rostres, els plegats dels vestits que podem observar tant en la Verge amb el nen – de

¹²⁰ *Ibidem*, p. 20-21

¹²¹ *Ibidem*

¹²² *Ibidem*

¹²³ *Ibidem*, p.22

¹²⁴ Pérez Sánchez, A. E., *De Herrera a...*, *Op. cit.*, 2005, p. 182 [Catàleg]

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi...*, *Op. cit.*, 1946, p. 23

¹²⁷ Pérez Sánchez, A. E., *De Herrera a...*, *Op. cit.*, 2005, p. 184 [Catàleg]

les primeres obres realitzades a Viterbo (fig. 40) –, com en les *Esposalles místiques de Santa Caterina*, en la *Sagrada Família*, o en la mateixa *Santa Màrtir Encadenada*, són característics de la mà de Cavarozzi, tot i que alguns elements han estat objecte de dubtosa atribució.

Angelo Nardi

Finalment, ens trobem amb un tercer pintor format en l'ambient *caravaggesc*. Angelo Nardi neix el 1584, i el 1600, realitza un primer viatge a Venècia, on s'hi estableix fins el 1607. En aquesta data es dirigirà a Madrid, ciutat en la que recentment s'hi ha instal·lat la cort, després de la curta estada a Valladolid. Allà, entra molt aviat en contacte amb el cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas¹²⁸. A la mort d'aquest se li van encarregar la totalitat de les pintures de la seva fundació, i de les més importants que s'han conservat del pintor italià; les pintures de *Las Bernardas de Alcalá de Henares*. La *Crucifixió* (fig. 41) d'aquest conjunt recorda a obres com les de Juan Ribalta (fig. 42), de la mateixa temàtica, fet que com veurem seguidament, denotarà l'impacte de la seva pintura en els pintors locals. La cronologia de l'obra conservada i documentada és del 1620 al 1647 (36-63 anys). El 1622, però, ja consta com a oficial en el taller d'un pintor madrileny. És en aquesta època en què Nardi estableix relació amb alguns dels pintors més coneguts del moment i que treballaven a Madrid, com Carducho, o Cajés – entre d'altres. La seva activitat a Palau coincideix amb l'arribada de Velázquez, i tot i que Nardi obté la condició de pintor del rei el 1625, el pintor sevillà ocuparà ràpidament el seu lloc, de qui, per altra banda, obtindrà també la seva protecció¹²⁹. Cap a la dècada de 1630, el trobem en una altra decoració important en la seva carrera pictòrica; les pintures del convent de les Bernardas de Jaén – algunes d'elles, de més monumentalitat i més qualitat pictòrica que les d'Alcalá de Henares, com l'*Asunción* (fig. 43 i fig. 44). Tant aquesta obra com d'altres decoracions d'aquests mateixos anys, són conseqüència dels treballs a Alcalá de Henares, i de la consideració que va obtenir mitjançant la seva producció. Seguirà realitzant varies obres de decoració, fins el 1647, la última obra de la qual ens n'ha quedat constància; el *Retaule de les Claras* d'Alcalá de Henares¹³⁰.

Nardi, a diferència de Borgianni i Cavarozzi, va viure molts anys – fins 1665, en què se'l constata com a mort – i gaudirà de la consideració i el favor d'altres pintors, estimat com a home honrat, fet que el portarà

¹²⁸ Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi...*, *Op cit.*, 1946, p. 26

¹²⁹ *Ibidem*, p. 27

¹³⁰ *Ibidem*, p. 37

a presidir actes relacionats en altres pintors del seu moment¹³¹. Curiós és, d'altra banda, la insistència amb la que Nardi va reclamar el deute de pagament per el seu treball. Un exemple, que denota la complicada i caòtica comptabilitat de l'època. En quan al seu estil, són molts els testimonis que en destaquen la seva rellevància. Des de Palomino, i la vinculació amb el món venecià, fins a Longhi, que el situa dintre el caràcter toscà "reformat"¹³². El component venecià, a banda del seu viatge prematur, és possible que l'assimilés a Madrid, on s'hi conservaven les col·leccions del Rei, amb obres de *Tiziano* – i que se'n observa cert "eco" en el *Martiri de sant Llorenç*, del convent de las Bernardas (fig. 45)–, *Tintoretto*, o dels *Bassano*. En quan al nexa toscà, el podem observar en l'obra dels pintors *Lupicini* o *Mascagnio* – pintors que deixen testimoni a Espanya –, o *Cígoli* o *Passignano*, aquest, a itàlia¹³³. Sobretot pel gust d'elles teles riques i sumptuoses, i brodats reproduïts amb minuciositat. És possible, i no n'hem de descartar la hipòtesi, que Nardi conegués obra flamenca, tot i que poc se'n recent la seva pintura. El que si és cert, deixant de banda la seva formació a Itàlia, aquest hauria enriquit la seva personalitat pictòrica també a Madrid, on la confluència de pintors aleshores era important, així com les obres que podria haver tingut en possessió al llarg de la seva vida. Desconcertant és, per altra banda, que tot i la seva proximitat amb Velázquez, d'aquest poc en recorda la seva pintura. Una pintura modesta, de paleta cromàtica rica, però sense destacar a nivell dels grans mestres, encara que si molt important per als pintors que, vinguts de la vessant reformista i una pintura de la tradició del XVI, tindrien al·licients per a tendir cap el món ombrívol i naturalista pròpia del món *caravaggesc*¹³⁴.

...

¹³¹ Com el de testimoniar per a les proves de Velázquez per a rebre l'hàbit de l'ordre de Santiago Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi...*, *Op cit.*, 1946, p.28-29

¹³² *Ibidem*, p. 30-31

¹³³ *Ibidem*, p. 32

¹³⁴ *La modestia de Nardi es evidente, pero ella misma, y su simpática figura humana, lo aproximan a nosotros. Y es notable que en el panorama deslumbrador de nuestro barroco madrileño, le corresponda el papel provinciano a un artista de Italia*; Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi...*, *Op cit.*, 1946, p.39

SEGONA PART

Juan Bautista Maíno. 1581 – 1649

Per entendre millor aquest fenomen del *naturalisme*, i observar detalladament l'obra realitzada a Espanya, he escollit quatre pintors que segons la seva situació, tècnica i formació, el van desenvolupar de forma única i personal.

A banda dels ja comentats artistes que venien directament del món de Caravaggio o de la contrareforma romana, i més enllà de la pintura sorgida d'entre els murs de l'Escorial, van sorgir un seguit de pintors, alguns d'ells ja en ple segle XVII, que evolucionarien el naturalisme amb un caràcter molt desigual. La majoria d'ells es van enriquir de la pintura italiana, però també flamenca, i dels mateixos pintors que els precedien com en el cas de Pacheco, Roelas, o Herrera el Vell amb Velázquez, o el Greco amb Luís Tristán. Les novetats provinents d'altres centres artístics europeus és indiscutible a l'hora de formular un discurs crític cap a la pintura realitzada en aquell moment. A partir d'aquí, però, i com veurem en els següents casos, cada pintor va saber adoptar aquelles característiques de forma personal, accentuant les necessitats tant personals com externes – comitents – a la mateixa tela.

La pintura de Caravaggio va suposar un abans i un després en la història de l'art pictòrica, però com veurem, la majoria d'aquests pintors es serveixen d'aquelles tipologies que no només provenen de la seva pintura, sinó de usos cromàtics i modulació lumínica ja anterior, com la dels Bassano – pintors que d'altra banda, adquiririen una fama important tant en el món del col·leccionisme espanyol com en la referència pictòrica per molts artistes.

...

Juan Bautista Maíno, fill d'un milanès i una portuguesa, va néixer el 1581 a Pastrana, i arribà a la capital molt aviat, encara que la escassa documentació no en permeti explicar-ne més detalls¹³⁵. Maíno constitueix un dels artistes que, format entre Espanya i Itàlia, realitza aquí una sèrie d'obres que penetren i difonen alguns elements propis del caravaggisme. Maíno, juntament amb Pedro Núñez, constitueixen la tipologia de pintor que portarien amb ells components del caravaggisme, aquest mínimament arrelat, que van irrompre a la cort i evolucionant a noves formes. Maíno, present a Roma del 1600 al 1610, assimilaria la realitat artística italiana d'aquell moment¹³⁶ – hem de tenir present que Caravaggio hi va ser present fins el

¹³⁵ Pérez Sánchez, A. E., *Pintura barroca...*, Op. cit., 2010, p. 105

¹³⁶ *Ibidem*

1606. Sabem també, per Jusepe Martínez, que coneixeria a Annibale Carracci i a Guido Reni¹³⁷, dos dels pintors de línia classicista més importants en l'àmbit artístic italià. A Banda de Roma, se l'hi suposa un viatge a Milà, on coneixeria l'obra de pintors de l'escola de Brescia com Savoldo, segons Longhi molt pròxim a la "sensibilitat" *caravaggiesca*. Ara bé, el contacte amb pintors previs a Caravaggio, com els classicistes romano-bolonyesos – Guido Reni, Albani, etc – fa que Maíno tendeixi ja cap aquesta tipologia pictòrica en el que es serveix de les llums i ombres per a la modulació de les figures, junt a una riquesa cromàtica que caracteritzarà la seva paleta lluent i esclarissada. La relació amb Caravaggio, però, és indiscutible, sobretot si observem alguns elements que Maíno utilitza, com els àngels de l'adoració dels pastors (fig. 46) – del cicle de les quatre pasqües (fig. 49)–, amb els àngels del pintor italià que utilitza per a les seves composicions, com el de la *Inspiració de Sant Mateu* (1602) (fig. 47). Un tret significatiu d'aquesta mateixa composició, és que en la part inferior a la dreta, hi veiem la representació d'un xai (fig. 49a), que més endavant Zurbarán reprendrà com a Agnus Dei (fig. 48), i que conformarà la idea primitiva del naturalisme i la contenció emocional pròpia del barroc. Maíno, home culte, junt a Carducho i Cajés, escriptors i poetes com Lope de Vega o Baltasar Elisio n'al·ludirien la seva persona.

Les seves obres mestre són les pintures que determinen el retaule de les Quatre Pasqües (ca. 1612), per a San Pedro Mártir, tot i que avui dia les trobem al Museo del Prado. S'hi representa una *Nativitat*, una *Adoració dels Reis*, una *Resurrecció*, i un *Pentecostes*. Aquestes obres denoten l'educació mitjançant les obres de Caravaggio que va tenir Maíno, tot i que no el va seguir en la línia tenebrista. Més aviat pren com a referents a pintors com Orazio Gentileschi, i pintors de tradició romano-bolonyesa, on hi destaquen colors més clars, accentuant la volumetria corporal, la llum dirigida de forma violenta però sense obscurir el quadre, amb ombres molt definides, però no amb la mateixa rotunditat amb què ho feia Caravaggio. En aquestes pintures, de figures lleugerament allargades, apareixen elements característics de la pintura de gènere, com la natura morta de la part inferior de la composició. O elements que provenen d'aquesta idea d'aproximar l'aspecte diví i del món munda de Caravaggio, com els personatges reposant en un primer pla.

La formació romana no només es deixa notar en aquestes teles de gran format, sinó també en aquelles pintures de la part interior del retaule, en les que apareixen els personatges de *Sant Joan Baptista* (fig. 50) i *Sant Joan Evangelista* (fig. 51). Ambdós, conservats avui al Prado. Aquí les reminiscències de la pintura romana és clara, ja sigui la d'Annibale Carracci (fig. 52), o de Domenichino (fig. 53).

És important destacar el naturalisme de Maíno, passat desapercbut fins fa pocs anys, ja que suposa una nova i millorada sensibilitat naturalista en la pintura espanyola, que ja *caravaggistes* com Cavarozzi o Nardi, com també Tristán, Ribalta o Velázquez realitzarien en els primers anys del segle XVII. Un naturalisme, que ha vist Caravaggio, però també a Guido Reni, Carracci, o al mateix Angelo Nardi. Que s'ha impregnat del color romano-bolonyès com també de la dels pintors de la contrareforma italiana amb

¹³⁷ *Ibidem*

obres presents a l'Escorial, i que ell veu quan es dirigeix a la cort – cap el 1621, i que el 1627, juntament amb Crescenzi, jutge l'obra de l'expulsió dels moriscos –, i finalment com també aprecia en les col·leccions del rei, amb obres del mateix Tiziano.

Un altre quadre excepcional és el de la *Recuperación de Bahía* (fig. 54), del 1634. De gama cromàtica molt clara, hi representa de forma original un tema d'heroïcitat, aquest a la dreta i en un segon pla. En primer terme, en canvi, Maíno hi representa un seguit de personatges i elements extrets directament de la realitat, representats amb un naturalisme dulcificat, però mostrant al mateix temps les atrocitats i conseqüències de la guerra i la condició humana dels desafortunats. L'escena en segon pla, de caràcter “teatral”, que representa la gesta de Don Fadrique, apareix el retrat de Felip IV i el Conde Duque de Olivares, davant els soldats vençuts¹³⁸. El quadre, encarregat per Felip IV, decorava el *Salón de los Reinos*, juntament amb altres obres com la *Rendición de Breda*, del mateix Velázquez, o de Carducho, també exemples d'aquesta via naturalista dels pintors que treballaven a Madrid.

En quan al retrat, se l'hi ha suposat la relació de la seva pintura amb pintors com el mateix Velázquez, o Francisco de Zurbarán. El *retrat d'un Cavaller desconegut* (fig. 55) de Maíno, tot i el naturalisme del seu rostre, queda lluny del verisme epidèrmic del retrat que fa Velázquez del seu mestre Pacheco (fig. 56), i de la paleta que aquest utilitza. Maíno idealitza lleugerament al personatge, com ja Jusepe Martínez anunciava en el seu tractat, en el que senyalava com Maíno dulcificava els personatges i els dotava de bellesa tot i no ser així en la realitat.

La seva continuïtat la trobarem amb pintors que es trobaven al seu voltant, i que seguien també aquesta línia naturalista. Un d'ells és Pedro Núñez del Valle, de menys reputació, modest en el caràcter pictòric, però que format a Itàlia aprèn a formular el seu propi llenguatge¹³⁹.

...

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 105 i 107

¹³⁹ *Ibidem*, p. 110

Luís Tristán. 1580/85 – 1624

Tristán encarna a un personatge molt interessant que, seguint el fil de Maíno, s'enriqueix en el seu viatge formatiu per Itàlia, d'on obtindria de primera mà formes, tant del manierisme agosarat del Greco – el seu mestre¹⁴⁰ – com del caravaggisme més avançat, com el de Ribera, o el dels *caravaggistes* que coneix ja a Toledo i Madrid, com Borgianni – aquest arriba a Toledo el 1604 – o Angelo Nardi. També podria haver conegut a Maíno, donat els seus treballs a Toledo. D'altra banda, del coneixement de la obra de Caravaggio, que podria haver visitat a Itàlia durant el seu viatge de formació. Tristán, trenca amb l'extremat manierisme del seu mestre, i amb el moderat i sever equilibri *escurialense* tan dels pintors italians que van anar-hi a treballar com dels espanyols. Crearà el seu propi llenguatge, d'aspre gravetat, games terroses i d'intents colorit, molt lluminós, i que rep per influència del mateix Greco. Les formes s'assimilen a les del seu mestre, com les figuracions de proporcions allargades, i el contrast lumínic i cromàtic, també del seu mestre, però que deixa entreveure ja la seva relació amb el caravaggisme, o potser més encertadament amb el tenebrisme com a mètode d'emfatització dramàtica. Un petit incís s'ha de fer en alguns dels pintors més pròxims a l'estètica *caravaggesca*, i que es trobaven també a la ciutat de Toledo. Per exemple Pedro Orrente, l'obra del qual recorda molt intensament, però de manera suau i diluïda, les formes del mestre italià. També Orazio Borgianni, del que he parlat abans, arribat a la ciutat manxega el 1604¹⁴¹.

Tristán, deixeble del Greco – tal i com ens deixa constància Palomino¹⁴² –, de qui rebrà de les seves mans els exemplars de Vasari entregats al cretenc per Federico Xuccari, va tenir contacte amb un dels pintors més importants del moment, que és Jusepe de Ribera – el mateix Martínez en deixa testimoni – i és amb aquest amb el que podria haver partit cap a Itàlia l'any 1606, tot i no saber encara la data exacte¹⁴³ – tot coincidint amb l'abandonament de Caravaggio de la ciutat de Roma. Quan Tristán torna de Itàlia, citat de nou el 1612, va contractar una quantitat molt important de pintures, on hi transmetria allò après del viatge per terres italianes. *La sagrada família* (fig. 57), del 1613, s'hi denota l'eco al món de Caravaggio, i al caravaggisme aportat, per exemple, per Orazio Borgianni, del que n'hem vist l'obra en apartats anteriors. Com també dels quadres de Saraceni, portats a Toledo, i del que en pren la manera de dirigir la llum i la composició. Tot i això, els esquemes i el cromatisme deriven del Greco com també s'observa en l'*Anunciació de Santa Clara* (fig. 58), de Toledo. Els detalls que s'hi presenten, com el colom en la Sagrada Família –

¹⁴⁰ Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., *Luís Tristán*, Madrid 2001, p. 13

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 21

¹⁴² Palomino, A., *El museo pictórico y escala óptica III; El Parnaso Español pintoresco laureado*, vol. III, Madrid 1988 (1724), p. 169

¹⁴³ El 7 de novembre de 1606, és l'última data en la que es coneix a Tristán a Toledo, que no hi torna a aparèixer fins el 10 de maig de 1612; Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., *Luís Tristán...*, Op. cit., 2001, p. 22

característic del primer naturalisme romà¹⁴⁴ –, o el cabàs en primer pla en l'Anunciació, conformen aquest gir naturalista i atent per aquestes referències a la sensibilitat per el natural – també presents en la representació de nus, com el de la *Flagel·lació de Crist* del Retaule de Yepes de Toledo (Fig. 59). En alguns d'aquests quadres, és important senyalar la importància dels bodegons que apareixen, i que denoten el interès naturalista per part dels pintors, i que pintors com Cotán o Loarte expressaven en els seus bodegons¹⁴⁵.

En el 1614, any en el que mor el Greco, Tristán passarà a ser un dels artistes més valorats de la ciutat. Tot i això, hem de tenir present que a Toledo hi conflueixen varis artistes i obres provinents d'Itàlia que porten també elements d'aquest món de Caravaggio. Maíno, amb el retaule de Sant Pere Màrtir que hem vist abans, i l'arribada d'obres de Saraceni situades a la capella del sagrari de la Catedral, el 1613, en són alguns exemples. La formació amb el Greco, però, semblarà que mai abandoni la mà del pintor. Un exemple és el quadre del *Calvari* (fig. 60), sobretot en els vermells i el verd *veronese* que envolta el bust de Sant Joan. La intensitat i el caràcter verídic d'aquesta composició faria fortuna entre la seva clientela¹⁴⁶. Les figures allargades i la formació manierista de l'artista encara hi són presents. També el coneixement de Borgianni ja hi és present, i que es fa latent en el tractament de la pasta i la forma de modelar cossos i rostres, com en l'ambient decididament manierista en el que hi situa l'escena. Les seves figures i les algunes de les composicions, doncs, recorden encara a l'estil manierista que fins aleshores havia estat dominant l'ambient artístic espanyol. Algunes de les seves peces, com la que ja hem vist de la Sagrada Família, o la del Calvari, situen a Tristán en un moment en què s'està forjant el naturalisme, i un moment en el que molts pintors l'utilitzen com a via de representació d'escenes de caràcter sagrat, canviant la manera d'entendre-les i apuntant cap a un altre sensibilitat – més educadora, més devota, i més propera a l'espectador i al fidel. A Toledo, aquest caràcter naturalista ja venia donada per obres com les de Sánchez Cotán, i les seves pintures de gènere¹⁴⁷. A través dels seus bodegons – com també amb les significatives pintures de Alenjandro de Loarte¹⁴⁸ –, aportaven elements característics del món flamenc, en l'atenció dels detalls i l'aspecte quotidià, així com la caracterització dels personatges. Cotán seguia un fil propi de la pintura llombarda, com els Campi¹⁴⁹, que representarien, com la resta de la pintura llombarda i nord-italiana, els precedents a la pintura de Caravaggio.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 55-58

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 61

¹⁴⁶ Navarrete Prieto, B., *De Herrera...*, Op. cit., 2006, p. 234 [catàleg]

¹⁴⁷ Una pintura que veiem reflectida en les obres de Tristán, com per exemple la Sagrada Família amb santa Ana, d'una col·lecció sevillana particular. Aquí, les aportacions de Loarte o Cotán, com ja he assenyalat, seran claus per entendre de manera més minuciosa aquest interès naturalista dels pintors del moment.

¹⁴⁸ Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalisme..." Op. cit., 1991, pp. 65-66

¹⁴⁹ Una realitat concreta que ja havia obsessionat als primitius flamencs, com la de Beuckelaer o Aertsen. Una escola que ja interessava durant la segona meitat del segle XVI a Felip el Prudent; Pérez Sánchez, A. E., "El primer naturalismo..." Op. cit., 1991, p. 63

El naturalisme que genera Tristán el podem trobar també en obres com la *Magdalena penitent* (fig. 64), de l'Apelles Collection. La composició del quadre, amb María Magdalena seminua, de carnacions terroses, ropatge i mans decididament desgastades i maltractades, caracteritzen una de les creacions més notables de Tristán¹⁵⁰. Reafirma, a la vegada, el missatge contrareformista de l'oració eterna i del penediment¹⁵¹, i del que Tristán havia de conèixer iconogràficament. El quadre, a més a més, mostra elements naturalistes, ja sigui pel tractament del cabell de María Magdalena o per les textures dels objectes que es presenten davant seu. Aquest quadre manté similituds amb el *San Francisc d'Asís penitent*, de l'Alcázar de Sevilla, també present al catàleg *De Herrera a Velázquez* (fig. 61). També al Sant Pere i Sant Francisc, de Segovia (fig. 62) hi veiem representats el crani i la creu, però en aquest cas, destaquen pel tractament epidèrmic i per la textura de les robes els dos personatges, que guarden similituds amb l'Heràclit i el Demòcrit de Hendrick Terbrugghen¹⁵², i que denota el possible contacte amb l'obra durant la seva etapa a Roma, on el pintor *caravaggista* holandès també hi era present. Aquí, les formes *caravaggesques* destaquen en els rostres dels personatges, com el Sant Pere, que recorda al de la crucifixió de la capella Cesari de Santa Maria del Popolo. També pel contrast lumínic entre les dues figures, com també les formes del mateix Ribera, i que Benito Navarrete Prieto l'associa amb el Sant Francisc de Caravaggio (fig. 63)¹⁵³.

Finalment, m'agradaria esmentar la *Santa Mònica* (fig. 65), avui dia al Museu del Prado. Aquí ens torbem davant una de les obres més intenses de Tristán, i de les més realistes en el sentit figuratiu de la representació de Santa. Procedent del retaule de Yepes (Toledo), Tristán la pinta entre el 1615 i el 1616. La modulació de la pell mitjançant un fort realisme facial, i la capacitat de transmetre aquesta fortalesa espiritual de la protagonista, té una relació molt directe amb la *Venerable madre sor Jerónima de la Fuente* (fig. 66), obra de la joventut de Velázquez¹⁵⁴. La Santa Mònica constitueix un dels exemples més preciosos d'aquest *tour de force* de la pintura naturalista espanyola, i d'un model i tipologia pictòrica que ens deixa entreveure l'entrada d'un altre món completament diferent al vist fins aleshores.

...

¹⁵⁰ Navarrete Prieto, B., *De Herrera a...*, Op. cit., 2006, p. 234 [catàleg]

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*, p. 228

¹⁵³ Quadre de Sant Francisc que es troba avui dia al *Museo Civico* de Cremona; Navarrete Prieto, B., *De Herrera a...*, Op. cit., 2005, p. 229 [catàleg]

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 236

Francesc Ribalta. 1563 – 1628

El pintor del que m'agradaria parlar tot seguit, és el més gran d'edat dels quatre que veurem. A més a més, es diferencia de la resta en quan a la seva formació, similar a la que veurem amb Velázquez a Sevilla. A diferència de Maíno o Tristán, ens torbem davant d'un pintor, nascut a Solsona l'any 1563, que es formarà a l'Escorial, i que després d'un llarg viatge per Castella, s'instal·la a València, d'on no en va sortir mai més. Ambient, d'altra banda, que el va fer canviar decididament la seva forma pictòrica, per una de clar sentit naturalista, i de dramatització pròpia del tenebrisme, que utilitzava, per exemple, Jusepe de Ribera a Nàpols. És doncs, important destacar com es va originar aquest canvi pictòric del pintor, i quins factors van propiciar aquest gir cap al naturalisme, cap a la utilització del clarobscur per destacar-ne la sacralitat i la devoció del pintor, i com és que, sense haver realitzat cap viatge – un dels dubtes ja resolts sobre la biografia de Ribalta¹⁵⁵ –, adoptés aquestes formes que recorden – val a dir-ho, vagament – tant a la pintura de Caravaggio, com la pintura italiana llombarda, sobretot en quan a composicions i a la lluminositat. Doncs bé, aquests factors són clau per entendre l'ambient en el que s'estableix Ribalta l'any 1599, a la ciutat de València, l'arribada del qual suposaria una nova tendència cap a una nova línia pictòrica d'esperit naturalista, que repercutiria alguns dels pintors valencians del segle XVII, com el seu fill, Juan Ribalta. Tot i que a l'arribar les seves formes depenien encara de pintors que havia vist a Madrid, com Navarrete el Mudo, o el mateix Tibaldi, i encara que s'hi destacava encara la seva formació mitjançant l'estètica renaixentista de Joan de Joanes¹⁵⁶, l'estil del solsoní va experimentar certs canvis quan aquest va entrar a formar part del seguici de pintors que treballaven pel Patriarca Ribera, i el contacte amb pintors com Sariñena. El *Sant Sopar* (fig. 67), del retaule major de la capella del corpus Christi, n'és un exemple d'aquesta nova línia, que, com assenyala Palomino, les reminiscències de l'obra madrilenya de caire manierista com la de Vicente Carducho, hi és encara present¹⁵⁷. L'apostolat, extrets de models de la realitat, denota ja la direcció cap al naturalisme, que poc a poc anirà prenent una forma més contundent. Així doncs, és indiscutible que el manierisme adquirit en l'ambient *escorialense*¹⁵⁸ durant la primera etapa de la formació de Ribalta, en el que les composicions de Zuccaro, els matisos venecians de Navarrete, la possible influència de Correggio¹⁵⁹, i les característiques de l'art valencià que l'havien precedit, procurin formes i idees pictòriques que Ribalta adoptarà de forma continua, progressant cap al tenebrisme que a partir de 1616, prendrà cada vegada més i més contundència¹⁶⁰. La degollació de Santiago de Ribalta,

¹⁵⁵ Benito Domènech, F., "El primer naturalismo..." Op. cit., 1991, p. 74

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 79

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ Benito Domènech, F., "El primer naturalismo..." Op. cit., 1991, p. 79 i Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio..." Op. cit., 1947

¹⁵⁹ Ainaud de Lasarte, J., "Ribalta y Caravaggio..." Op. cit., 1947, p. 354

¹⁶⁰ rellevants són els comentaris de Lasarte dels estudis de Tormo sobre la possible influència de Correggio. A banda de relatives fonts literàries que ens indiquen la possible influència del pintor italià, en l'Inventari dels bens de

manté estretes relacions amb la de Navarrete “el mudo”, i ens demostra la dependència d’aquelles formes per part del pintor de Solsona. Poc a poc, però, abandonarà el color après a l’Escorial, de les composicions pictòriques pròpies de la contrareforma italiana, i adoptarà aquelles monumentals figures de Sebastiano del Piombo, i aquell direcció de la llum pròpia de Ribera. Ambdós, presents en les col·leccions valencianes, com el Col·legi del Patriarca o en la col·lecció dels Vich¹⁶¹.

Segons Ainaud de Lasarte, l’aprenentatge de Ribalta iniciaria a Madrid¹⁶², dintre les formes manieristes, fins el 1597. Més tard, entraria en el món valencià, també dintre les formes del manierisme característiques de la ciutat, però que poc a poc, tendiria cap al naturalisme del que seguidament veurem. Ainaud situa un viatge cap el 1614¹⁶³, i se n’ha arribat a suposar un altre cap el 1617, encara que Benito Domènech desmenteix tals hipòtesis, situant a Ribalta en el context valencià, sense abandonar mai la ciutat. La formació, doncs, i les característiques italianes que es poden intuir en la seva obra, resultarien com a conseqüència de l’art italià present a Espanya.

L’obra més tardana de Ribalta, i la decididament més naturalista, l’hem d’entendre també com a resultat a la vegada del context en el que es trobava. Una etapa de crispada espiritualitat – recordem l’expulsió dels moriscos l’any 1609, o la mort del Patriarca Ribera, el 1612, que obren un període de crisi a València¹⁶⁴ –, on personatges com Francisco Jerónimo Simó, clergue visionari, adjuntarien en l’ambient certs aires d’una mística de major profunditat espiritual¹⁶⁵. Aquesta nova estètica, Ribalta la cercarà mitjançant les formes de Sebastiano del Piombo. Exemple de tal relació, la trobem en el model del natzarè de Piombo (fig. 68), amb el de Ribalta (fig. 69). Molts dels elements que presenta el quadre són extrets de la realitat, ja siguin els personatges com els vestits, i que accentuen el gir naturalista en l’obra del pintor de Solsona. La combinació entre la realitat tangible, i el místic missatge de fe i devoció, caracteritzarà la pintura de l’obra més madura de Ribalta.

Tot i la tendència de Ribalta en la seva etapa més madura cap aquesta pintura que anomenem i qualifiquem de naturalista, o fins i tot, tenebrista, amb aquest tractament lumínic que hem anat comentant al llarg del treball, a aquest, no se li pot penjar l’etiqueta de *caravaggista*¹⁶⁶, i menys tenint en compte la

Pompeyo Leoni a Madrid (1609) consta un exemplar de la “Virgen de la Escudilla”, “Venus y Adonis”, i “Júpiter y Io”, els tres pertanyents a Correggio. També altres exemplars de Federico Barocci; “La Virgen de las Cerezas” i un petit “Descendimiento”. (En l’inventari també hi contaven nombroses obres d’altres pintors excel·lentíssims d’aquells temps, o anteriors, com El Greco, Tiziano, Sánchez Coello o Antonio Moro); Ainaud de Lasarte, J., “Ribalta y Caravaggio...” *Op. cit.*, 1947, p. 354

¹⁶¹ Vegeu l’apartat del “El col·leccionisme espanyol. Vies de penetració d’art italià” d’aquest treball. Tant Benito Domènech com Ainaud de Lasarte, en fan referències en els seus respectius estudis (Benito Domènech, F., “El primer naturalismo...” *Op. cit.*, 1991, pp. 73-85 i Ainaud de Lasarte, J., “Ribalta y Caravaggio...” *Op. cit.*, 1947, pp. 345-413

¹⁶² Ainaud de Lasarte, J., “Ribalta y Caravaggio...” *Op. cit.*, 1947, p. 360

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ Benito Domènech, F., “El primer naturalismo...” *Op. cit.*, 1991, p. 80

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 80-81

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 82

ínfima possibilitat de poder veure la obra Caravaggio. Ainaud de Lasarte parla de Caravaggio i la possible relació de la seva obra amb la de Ribalta. El Patriarca Ribera va arribar a atresorar gran quantitat de pintures italianes, de pintors com Federico Zuccaro, Scipione Pulzone o Giovanni Baglione¹⁶⁷. Pintors diferents entre ells, però que van influir en la manera de pintar de Ribalta i van acostar-lo a aquelles formes que caracteritzaven la pintura de Caravaggio. D'entre les obres, s'hi trobava l'esmentada còpia de la crucifixió de Sant Pere. Segons Ainaud, i citant als estudis de Lafuente i Fitz Darby, Ribalta hauria de situar-se dintre el context europeu de la pintura d'estil *caravaggesc*, amb un accentuat tenebrisme, i pel qual el contacte amb l'obra de Caravaggio s'hauria d'haver donat en algun moment en les col·leccions de València, com la de Diego de Vich¹⁶⁸. És en l'obra madura que es descobreix una major dependència dels models establerts per Caravaggio, com en el Sant Pere, de Portacoeli, o el magnífic Crist abraçat a Sant Bernat, també de Portacoeli i avui al Museu del Prado, encara que com ja he apuntat, la relació directa amb l'obra de Caravaggio és molt poc probable, i en cas de donar-se en algun mode, tampoc li correspondria l'etiqueta de *caravaggista*. Com també el retrat de Ramón Llull¹⁶⁹ (fig. 70), atribuïda al pintor per Ainaud – anteriorment a Velázquez, amb el que hi manté algunes similituds –, i mitjançant el qual ens obre la porta a la qüestió de Ribera, i aquests elements típics del tenebrisme napolità de l'època – només cal observar els retrats que fa dels filòsofs, sants, o les al·legories als sentits (fig. 71). Actualment però, i potser més encertadament, correspondria una obra de la mà del seu fill, Juan Ribalta, ja dintre els paràmetres naturalistes molt accentuats, seguint el fil del seu pare, però emfatitzant el clarobscur.

Aquesta tipologia retratista del personatge a tres quarts, vigorós, on la vellesa dels seu rostre, la rudesia de les seves mans, la mirada cansada però directa i resistent, i la penombra en la que ens el situa el pintor, adquirint una gran magnificència i monumentalitat, conseqüència de la seva saviesa que recau en el seu propi pes gravitatori, és una de les tipologies que utilitzaran tant Ribera, Ribalta, o el mateix Velázquez, ja en un model característic d'aquesta via naturalista de la pintura espanyola.

Tot i que s'ha suposat una influència per part de Ribalta sobre l'obra de Ribera – insostenible historiogràficament – és important tenir en compte aquest quadre per el coneixement que tant Francesc Ribalta com Juan Ribalta podien tenir de Ribera, ja fos per escrits del mateix Jusepe Martínez¹⁷⁰, com per les obres presents en les col·leccions de la ciutat. Una “influència” que en paraules d'Ainaud, hauria estat renovadora i saludable, marcant el camí als pintors de la primera meitat del segle XVII – sobretot a Juan Ribalta. El contacte per altra banda amb pintors com Pedro Orrente, possiblement el més *caravaggesc* del moment, per les seves formes i similituds amb el pintor italià¹⁷¹, proporcionaria elements que tindrien un cert eco en la pintura de Francesc Ribalta. Fixem-nos per exemple, en les seves formes, com les del *Sant*

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 78

¹⁶⁸ Ainaud de Lasarte, J., “Ribalta y Caravaggio...” *Op. cit.*, 1947, p. 355-357

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 358

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 359

¹⁷¹ Benito Domènech, F., “El primer naturalismo...” *Op. cit.*, 1991, p. 83

Sebastià de la catedral (fig. 72), i que deurien marcar la pintura valenciana al seu pas per la ciutat cap a l'any 1616. Unes formes que Orrente podria haver après a la vegada de Maíno, en el retaule de Sant Pere Màrtir. Un pintor que com hem vist, hauria conegut de primera mà l'obra de Caravaggio. Així doncs, obres com *el Sant Sebastià* o el *Sacrifici d'Isaac* (fig. 27), generarien un nou impuls en la pintura valenciana cap a aquesta pintura servida d'un tenebrisme poètic per exaltar la devoció i la fe de la representació.

En els últims anys de la seva vida s'hi ha de situar quadres el *Sant Francesc confortat per l'àngel músic* (fig. 73), avui al museu del Prado, el *Sant Bernat abraçat a Crist* (fig. 75) . Ambdós d'una qualitat extraordinària, encara que especial atenció requereix aquest segon, constituint un dels testimonis més bells de la pintura de Ribalta, i del naturalisme més emotiu de la pintura espanyola. Un quadre d'estètica silenciosa i íntima, que aconsegueix l'expressió naturalista més intensa de la seva obra. Aquí, la qualitat amb la que tracta les robes i els personatges és fruit d'un Ribalta ja madur, i la composició de les obres, tant una com l'altre, presenten idees i escenes de caràcter místic procedents d'estampes de Sadeler o Wierix¹⁷². En el *Sant Bernat abraçat a Crist*, Ribalta pren de nou models de Piombo, atribuint als personatges una monumentalitat sobre acollidora, que també apareix al *Sant Francesc abraçat al crucificat* (fig. 74) – de dubtosa atribució, . En el cas del Crist abraçant a l'abat del Císter, Ribalta utilitza el doble llenguatge de realitat més immediata i de idealització dels personatges. Aspecte que difereix de l'obra de Caravaggio, encara que ens trobem amb un pintor, el solsoní, amb una major capacitat de tractar la llum i l'espai per a suggerir el real.

...

¹⁷² *Ibidem*, p. 84

Diego Velázquez. 1599 – 1660

“Era la casa de Pacheco cárcel dorada del arte, academia, y escuela de los mayores ingenios de Sevilla”

Palomino 1988 (1724): 206

Palomino, per referir-se a l’ambient que va viure Diego Velázquez durant el període d’aprenentatge sevillà, va utilitzar la metàfora de “presó daurada”, en la que Pacheco es nodria i alimentava de totes aquelles idees i imatges que enriqueixen la pintura, i les arts¹⁷³. Val a dir que vista la pintura de Pacheco, ens deixa amb un sabor de boca agre, per la pintura que, immersa en aquella cúpula intel·lectual sevillana, en podria haver sorgit. Cert és, que Sevilla no era Roma, i la corona espanyola i tots els seus territoris – sobretot el peninsular – quedava lluny de la concepció natural intel·lectual que en aquell moment, regia en els centres culturals europeus més importants. La fe i la religiositat eren les bases de tot un organigrama polític i funcional, del qual en sorgia un cert tipus d’art, molt arrelat a aquestes idees. Tot i la importància d’Espanya en les relacions internacionals a Occident, el comerç, la religió, i molts altres aspectes que, ja en la segona meitat del segle XVI feien de la corona espanyola el territori més ampli a nivell mundial – sota govern de Felip II –, la intel·lectualitat servida del llegat antic i de la riquesa literària de temps precedents no era la mateixa que, per exemple, la italiana. Si més no, en els mateixos termes i en la profunditat moral i ètica que aquest art podia suscitar. A partir d’aquí, doncs, hem de tenir en compte el context en el que situem els nostres pintors, per a poder traçar correctament aquells elements que van propiciar l’evolució dels seus llenguatges, que els convertiren, o no, en grans mestres de la pintura.

Acabem de veure tres pintors, que segons la historiografia hauríem de qualificar de provincians, encara que alguns d’ells treballassin en ambients pròxims a la cort espanyola, i conformin d’aquesta manera exemples claus del naturalisme pictòric espanyol. Una pintura que, tot i suposar una autèntica revolució estilística, no han tingut la fortuna crítica que d’altres, i potser no tant magnífics, n’han gaudit. Arribats però en aquest punt, i seguint el fil narratiu al voltant del fenomen del naturalisme que hem anat veient en les línies precedents, no tenim altre remei que aturar-nos a observar un dels pintors més importants del segle d’Or de la pintura espanyola, i possiblement de tota la història: Diego Velázquez. Aquí, però, m’he d’ajustar a parlar específicament de la primera etapa de formació, és a dir, els seus primers 23 anys a la ciutat de Sevilla. Perquè és en aquest ambient del que sorgien inquietuds i idees que arrossegaria al llarg de la seva vida, evolucionant, millorant en molts aspectes, augmentant el seu enginy i aportant al camp de la pintura autèntiques meravelles que n’elevarien la seva figura. L’acció d’autorepresentar-se en el quadre amb els mateixos monarques¹⁷⁴, emulant l’amistat entre el pintor i el monarca com Apelles i Alexandre, la

¹⁷³ Tiffany, T., *Diego Velázquez’s earlier ...*, Op. cit., 2012, pp. 7-9

¹⁷⁴ Brown, J., “Sobre el significado de las meninas”, a *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 1978, p. 56

voluntat de ser considerat com a *Hidalgo*¹⁷⁵, l'obsessió per aconseguir el títol de cavaller de Sant Jaume, i la posició que reclamarà al llarg de la seva vida dintre la cort – i que tanmateix en va gaudir – el van convertir en el pintor més important de la pintura espanyola del segle XVII.

Com he dit, però, en veurem l'espurna d'aquest geni, sorgit en un context sevillà, les característiques del qual quedarien plasmades en la seva formació i personalitat.

Sevilla, a inicis del segle XVII, suposa un dels centres ja no només culturals, sinó també comercials i cosmopolites més importants de tot Europa. Juntament amb Amberes, Nàpols, o Venècia, conforma una de les ciutats més concorregudes i tal vegada més inestables. La situació geogràfica la va convertir en el port principal de camí al Nou món, i en la transacció i intercanvi amb les Índies¹⁷⁶. Aquesta concurrència, al mateix temps, va suposar l'afluència d'idees i de persones que van generar noves inquietuds i noves formes fruit del coneixement procedent de cultures molt diverses entre elles. Personatges d'estaments socials elevats es creuaven en la ciutat andalusina, alguns d'ells molt importants dintre el paper de les arts, ja que propiciaven l'arribada de noves tendències d'altres centres culturals, i enriquint la cultura dels "artistes" locals. Exemple d'aquest creuament cultural el tenim en la mateixa família de Velázquez. De pare portuguès i mare espanyola, Diego Rodríguez de Silva va néixer el 1599 en el si d'una família benestant, de classe mitjana, el patrimoni de la qual demostrava estabilitat i bon posicionament, encara que l'etiqueta d'*hidalguía* era, i és, certament discutida¹⁷⁷. En aquest ambient, i sobretot per voluntat del seu pare, Velázquez va obtenir una formació en lletres i filosofia¹⁷⁸, com ens apunta Palomino¹⁷⁹. La condició de les arts lligada a les lletres no es donava en les mateixes circumstàncies que a Itàlia, com estem avesats a concebre les arts en aquesta època, i el paper de l'església, la contrareforma i sobretot la inquisició, va suposar limitacions importants en el context espanyol, sobretot en les representacions artístiques. No obstant Velázquez s'aniria desmarcant de la línia general, d'aquella pintura practicada tant per Pacheco com la d'altres pintors de la ciutat. Com s'ha anat insistint en les línies anteriors, veurem que tant a Sevilla, com a la resta del territori peninsular, són molts els factors que intervenen en aquest nou rumb de la pintura, i l'entorn del jove pintor no en queda indiferent. Aquests factors, propiciats en gran part pel paper comercial de la ciutat, van suposar una renovada visió de les arts, sobretot pel jove aprenent. Velázquez, ja abans d'entrar en contacte amb el cercle que conformava el taller de Pacheco, s'iniciaria en la pintura entorn a la figura de Francisco de Herrera el Vell. Abans de Velázquez, tant Juan de Roelas, com Herrera,

¹⁷⁵ Méndez Rodríguez, L., "La família de Velázquez..." Op. cit., 1999, p. 34

¹⁷⁶ Tiffany, T., *Diego Velázquez's earlier ...*, Op. cit., 2012

¹⁷⁷ Méndez Rodríguez, L., "Velázquez: una falsa hidalguia", 1999, p. 35

¹⁷⁸ Palomino es refereix a aquests primers anys de vida i formació de Velázquez, remarcant-ne la bona família de la que procedia, tot i la poca consideració que se'n tenia: "... *des de los primeros años, dió indicios de su buen natural, y de la buena sangre, que estaba latiendo en sus venas, aunque en moderada fortuna*". Seguidament explica: "*sus padres le criaron (bien que sin ornato, y grandeza) con la Leche del temor de Dios; aplicóse a el estudio de la buenas letras, excediendo en la noticia de las lenguas, y en la filosofía, a muchos de su tiempo*". Remarca de nou la formació privilegiada de la que va gaudir, i distingint-lo de la resta dels personatges del seu moment; Palomino, A., *El museo pictórico...*, Op. cit., 1988 (1724), p. 206

¹⁷⁹ Méndez Rodríguez, L., "Velázquez: una falsa...", 1999, p. 40

havien aportat noves formes en el camp de la pintura, i tendien cap a un llenguatge naturalista que s'accentuava ja de forma severa i contundent en algunes obres puntuals, com és el cas del cicle de Sant Bonaventura, del segon.

Juan de Roelas (c. 1570 – 1625) inicia aquesta nova via pictòrica, prenent models i composicions pròpies de l'art flamenc, com el de les estampes, com ho demostren l'*Adoració dels pastors*, o el *Martiri de Sant Andreu*, (imatge i imatge) on alguns dels personatges que apareixen denoten el rostre caricaturesc propi del món flamenc, concretament de les estampes de Sadeler¹⁸⁰ (fig. 12). També la *Sagrada Família amb Santa Ana i San Juan* (fig. 76), on l'atenció i aproximació al natural, s'assimila a la que els Carracci realitzarien a Bolonya, posant atenció en l'aspecte anecdòtic de l'escena i el caràcter quotidià (fig. 77). D'altra banda, la introducció de la natura morta i l'aportació del bodegó en la pintura sevillana – present en les col·leccions de la ciutat – repercutirà en els pintors locals. Francisco de Herrera el Vell, per altra banda, representa un naturalisme ja molt avançat, sever i directe que pren la màxima expressió en el cicle de Sant Bonaventura ja esmentat, aquest realitzat després de la partida de Velázquez cap a la cort madrilenya. Si ens fixem un moment en la pintura d'aquest cicle, com el quadre de *San Bonaventura rep l'hàbit de Sant Francesc* (fig. 14), o l'*Aparició de Santa Catalina de Alexandria a la família de sant Bonaventura*¹⁸¹, veurem com aquest naturalisme pren força, ja no només en quan a introducció d'elements i detalls de la pròpia realitat, com la natura morta, sinó que la representació de l'escena i dels mateixos personatges, accentuant aquest caràcter natural de la narració individualitzant els personatges, aquests extrets de models reals¹⁸². També l'estampa té un paper aquí molt important, i que demostra, una vegada més, la dependència de la pintura sevillana, en la majoria de casos, dels models flamencs. Palomino ens parla la prematura formació de Velázquez al taller d'Herrera, home de rígida postura i de caràcter poc pietós¹⁸³. Un any més tard, entraria al taller de Pacheco. Allà, Velázquez s'introduiria en un nou món, clau per al desenvolupament artístic i tanmateix sensorial que arrossegaria al llarg de la seva vida, i el naturalisme del qual no se'n desprendria mai.

Al taller de Pacheco, Velázquez també es va impregnar de la pintura hegemònica de la ciutat andalusina, encara que en les seves obres posteriors, poc se'n va fer ressò. Pablo de Céspedes o el mateix Pacheco van tenir un paper important en els models de Velázquez, prenent recursos per a la creació del seu propi estil, ja fos mitjançant la tradició en la que primava la línia dibuix, la de la descripció minuciosa dels detalls, o la importància que el bodegó tenia en el camp pictòric. I així ho remarca Pacheco en el seu tractat, *El Arte de la Pintura*¹⁸⁴. El mateix Pacheco al·ludeix a la pintura de Caravaggio i la Crucifixió de Sant Pere per explicar la

¹⁸⁰ Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., "De Herrera a Velázquez..." *Op. cit.*, 2005, p. 24

¹⁸¹ Martínez Ripoll, A., "Francisco de Herrera el Viejo, un joven en pos de la modernidad", a *De Herrera a Velázquez*, Sevilla : Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilbao Arte Eder Museoa, 2005, p. 95

¹⁸² El cicle es divideix entre les obres realitzades primer per Herrera, i després per zurbarán. Remarcables són aquestes segones per entendre al mateix temps l'ús de l'estampa a Sevilla per part dels pintors espanyols i de com aquest naturalisme es desenvolupa també en la pintura monacal, que caracteritza l'obra de l'extremenys.

¹⁸³ Palomino, A., *El museo pictórico ...*, *Op. cit.*, 1988 (1724), p. 206

¹⁸⁴ Pérez Sánchez i Navarrete Prieto citen a Pacheco per destacar la importància del bodegó, i la defensa del mestre al jove aprenent: "¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los

tendència a la còpia del natural per a la representació sagrada, com també la de Ribera, així justificant la pintura de Velázquez i la tendència cap a aquesta via. El *bodegó*, i per tant, de nou reiterada activitat en fixar la mirada a la realitat més directe i plasmar-la sobre un quadre, és un element clau per entendre les primeres pintures de Velázquez. A Sevilla, aquest gènere era concebut en moltes ocasions com a “pintura ridícula” o “pintura de risa”¹⁸⁵, i estampes com les de Sadeler ajudaven a difondre-la. En relació a aquesta nova forma de pintar, Pacheco prendria l'exemple d'altres tractadistes com Gian Paolo Lomazzo o Gabrielle Paleotti.

Els Ducs d'Alcalá, com hem vist en apartats anteriors en relació al col·leccionisme, van jugar un paper molt important en aquest camp, donat la quantitat d'obres d'aquest gènere tenien en possessió. Pintures enteses amb caràcter moralitzant, com hem vist en la primera part del treball, i la importància de la qual podem veure en altres centres artístics, com els dels Carracci. Cherry però, no en destaca aquesta connotació, encara que en alguns dels quadres del jove Velázquez s'hi hagi volgut donar a entendre certa idea moralitzant. Palomino, com ja ho va fer Pacheco, explica la inclinació de Velázquez per representar el que ell entenia com a “capricho”, i que formaven part dels primers estudis del pintor¹⁸⁶. Aquesta pintura de bodegó, Velázquez la representa amb absoluta mestria en els seus quadres inicials. Curiosa és, però, la tendència de Velázquez per a representar temes relacionats amb personatges i afers reals poc ben vistos en l'època, com pobres, borratxos i “pícaros”, gairebé extrets de la literatura de Lazarillo de Tormes¹⁸⁷. Tant en *El Almuerzo* de Sant Petesburg (fig. 78), com *Los tres músicos* de Berlin (fig. 79) – ambdós realitzats cap el 1618 –, s'hi combinen els elements del bodegó i dels personatges que representen aquest estament inferior de la societat sevillana. Aquestes, per exemple, podrien expressar alguns elements de caràcter moral, com el del comportament negatiu – simbolitzat per el mico –, o el de les edats, que en *l'Esmorzar* queda perfectament caricaturitzat¹⁸⁸. Aquest sentit moral, al·legoria que utilitza Velázquez per estudiar la natura, impactaria en l'espectador de l'època, potser no ben admès, i en conseqüència el seu mestre en defensava

pinta alzándose con esta partes in dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios u los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo; con el cual me aventuré una vez, a agradar a un amigo estando en Madrid, año 1625, y le pinté un lencecillo con dos figures del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja; y conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante dél pintadas”. Pacheco aquí, d'una banda, remarca la importància de la pintura de gènere, normalment entesa com a una pintura menor enfront a la mitològica o a la històrica. D'altra banda, defensa la utilització d'aquesta pintura per part del seu aprenent Velázquez, i de la importància de la còpia del natural, que tant caracteritzen la seva obra. Sabem que altres pintors contrareformistes, tot i la tendència cap a la via naturalista, rebutjaven aquella pintura de la mà de Caravaggio, i la idea de la utilització de models extrets de la mateixa realitat per a representar les escenes sagrades. Aquí, doncs, Pacheco defensa la pintura del jove Velázquez, no només per la seva immensa capacitat tècnica que ja despuntava aleshores, sinó per la còpia del natural com a procés d'aprenentatge en l'art de la pintura; Pérez Sánchez, A. E., i Navarrete Prieto, B., “De Herrera a Velázquez...” *Op. cit.*, 2005, p. 27

¹⁸⁵ Cherry, P., “Los bodegones de Velázquez...” *Op. cit.*, 1999, p. 78

¹⁸⁶ *Inclinóse a pintar con singularísimo capricho, y notable genio, animales, aves, pescaderías, y bodegones con la perfecta imitación del natural, con bellos países, y figures; diferencias de comida, y bebida; frutas y alhajas pobres, y humildes, con tanta valentia, dibujo, y colorido, que parecían naturales, alzándose con esta parte, sin dejar lugar a otro, con que granjeó gran fama, y digna estimación en sus obras [...]*; Palomino, A., *El museo pictórico ...*, *Op. cit.*, (1724) 1988, p. 207

¹⁸⁷ Cherry, P., “Los bodegones de Velázquez...” *Op. cit.*, 1999, p. 79

¹⁸⁸ *Ibidem*

l'activitat. Tot i això, la capacitat tècnica, d'una extraordinària subtileza per representar les textures, volumetries, expressions i gestualitat, guanya esplendor en l'*Aguador de Sevilla* de Londres (fig. 80). Amb aquest quadre, Velázquez arriba a l'expressió màxima de l'assimilació del bodegó per part dels pintors sevillans. Tant el quadre de l'*Aguador de Sevilla*, com *Los tres músicos*, *El almuerzo*, la *Vieja friendo huevos* (fig. 81), *Cristo en casa de Marta y María* (fig. 82) o *la Mulata* (fig. 83), constitueixen exemples d'aquesta nova adaptació d'un nou gènere que va caracteritzar la pintura d'inicis del segle XVII. Per altra banda, una tipologia que emfatitzava el caràcter dels estaments més baixos de la societat sevillana¹⁸⁹, i en aquest cas, Velázquez prenia aquelles persones la condició de les quals estava encara més avall que el mateix *Aguador*, o qualsevol altre mundà; el de l'esclau¹⁹⁰. Un gènere pictòric, que agradava a col·leccionistes de la ciutat com el mateix Duc d'Alcalà, del qual en posseïa un bon nombre d'obres. Això propiciava el contacte dels pintors amb aquesta pintura, i la tendència a aquestes noves formes que gestaven el naturalisme. Aquesta *verdadera imitació de la natura* que caracteritza la brillant interpretació que Velázquez realitzava d'aquests temes, va captivar l'atenció de molts personatges, un d'ells, don Juan de Fonseca y Figueroa. Personatge associat a la cort de Felip IV que seria un dels benefactors de Velázquez a Madrid, i el qual va ajudar i instruir per formar part d'aquesta¹⁹¹.

La utilització de gèneres poc valorats, com podia ser el bodegó, va ser representatiu en les produccions de joves pintors com Caravaggio o el mateix Annibale Carracci, en aquest estudi del natural, explorant les múltiples formes descriptives de la realitat. Aquí, escenes com les de Aertsen i el seu cercle, de Joachim Beuckelaer, de composicions de Jacob Matham, o de pintures italianes com les dels Campi, alimentarien a pintors espanyols, com Juan Esteban (fig. 84) o Francisco López Caro, o pintors que hem vist en apartats anteriors com Loarte, i les seves característiques escenes mercantils (fig. 85)¹⁹². En aquests quadres la mirada del pintor canvia respecte a aquella tradicional i clàssica que fins aleshores havia predominat en el camp de la pintura. L'atenció a la realitat, a l'aspecte quotidià, constituïran elements molt significatius per als pintors, ja no només per a formar-se, sinó per més tard, enaltir aspectes importants de temàtica religiosa. Velázquez, en els seves pintures, pren elements concrets que despenen en el marc general de l'obra, però treballats amb una minuciositat i rigorisme extraordinari, no només centrant-se en la representació de la figura en si mateixa, sinó en com aquesta actua en l'espai i la incidència de la llum sobre la seva superfície. Així ho veiem en els bodegons inserits en els quadres esmentats abans, com el pa sobre la taula dels tres músics, la carbassa que sosté el vailet que acompanya a la vella que fregeix ous o en el cànir de terracota col·locat al costat del *Aguador*, on els efectes naturals es presenten com aquí com una autèntica revelació pictòrica.

¹⁸⁹ Tiffany, T., *Diego Velázquez's earlier ...*, Op. cit., 2012, p. 77

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 103-104

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² Cherry, P., "Los bodegones de Velázquez..." Op. cit., 1999, p. 80

Palomino, en la biògrafa del pintor, expressa la qualitat de les seves obres, i en despunta algunes de les referències que Velázquez podria haver après durant la seva formació¹⁹³: *“Compitió Velázquez con Caravaggio en valentía del pintar; y fué igual con Pacheco en lo especulativo. A aquél estimo por lo exquisito, y por la agudeza de su ingenio; y a éste eligió por maestro, por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su elección. Traían de Italia a Sevilla algunas pinturas, las cuales daban gran alimento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio. [...] Las que causaban a su vista mayor armonía, eran las de Luis Tristán (discípulo de Dominico Greco) pintor de Toledo, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar, y viveza de los conceptos; y por esta causa se declaró imitados suyo, y dejó de seguir la manera de su maestro [...]”*. És destacable com aquí Palomino ens remarca la importància de l’arribada d’obres d’art italianes, i com aquestes alimentaven la pintura dels joves pintors de la ciutat, entre ells Velázquez, qui acabaria elaborant una pintura absolutament personal i paradigmàtica en el context sevillà i espanyol. D’aquí, d’una banda, sorgeix el dubte del contacte del pintor sevillà amb l’obra de Caravaggio, encara no demostrat amb absoluta certesa. Per altra, la del contacte directe amb la de Tristán, del que prendria com a principal font visual. Aquest testimoni permet fer una última reflexió, ja per finalitzar aquest últim apartat, al voltant del coneixement dels pintors d’aquí i d’allà d’obres d’altres pintors i com aquests es presenten visibles en les seves respectives pintures, sense posar en qüestió la mobilitat de l’època i dels recursos dels que disposaven. El cas de Velázquez resulta francament entranyable, i que, vista l’obra posterior, podem constatar la producció d’aquesta primera etapa fruit d’una ment privilegiada i la d’un geni que es presentava inquiet per explorar nous racons que permetia la pintura. Tot i està immers dintre el cercla de Pacheco, no consten viatges ni a Itàlia, ni dintre la península, i en cas que aquests segons s’haguessin efectuat, no haurien estat suficientment a l’abast de la formació que requeria. Per tant, el context sevillà en el que va créixer i les condicions d’aquella ciutat com a un dels centres més importants de l’Europa d’inicis del segle XVII, suposarien les *influències* que rebria el jove pintor, i d’on sorgiria aquest caràcter que arrossegaria tota la seva vida, i que plenament ho demostren les seves pintures.

...

¹⁹³ Palomino, A., *El museo pictórico ...*, Op. cit., (1724) 1988, p. 209

Conclusions

Observant l'esplendorós quadre del *Aguador de Sevilla*, ens adonem del geni d'un dels pintors més excel·lents de l'època, i això que ens trobem en l'origen d'aquesta figura. Sobre Velázquez i les seves primeres obres, afirmar l'impacte de Caravaggio en la seva etapa de formació, és una mica arriscat. Si bé és cert que les seves figures recorden plenament a les del pintor italià, hem de considerar aquí un personatge que, mitjançant un cúmul d'ingredients *similars*, va arribar a unes conclusions pictòriques *pròximes* a les d'aquell. Amb això, i com demostra la resta del treball, ens n'adonem que Caravaggio va ser un aspecte secundari, reduït a la forma i a l'expressió que utilitzarien els artistes que van treballar a la península, dintre la corona espanyola, suposant un ingredient de molts més que van contribuir en el canvi de mentalitat dels pintors. Un canvi de mentalitat que fixava l'atenció al natural, aquest per expressar idees i sentiments destinats a exaltar emocions, però que en el cas de Velázquez, suposava una nova manera d'aproximar-se tant a la temàtica religiosa, com en la mitològica o la històrica.

Com he dit, Caravaggio va ser partidari d'aquesta nova forma pictòrica, però no per això l'hem de considerar com a fil conductor d'aquesta. Una evolució, que com hem vist apareix individualitzada en cada cas, que adopta un caràcter personal en cada pintor on les característiques de la seva formació, el seu enginy, i el context en el que es trobava, constituïrien elements bàsics per a l'expressió individualitzada i personal de les seves obres. Com bé veiem en els quatre pintors escollits en el treball, la formació dels pintors variava considerablement en funció del context i els recursos dels que desponien. Tant Maíno com Tristán van viatjar a Itàlia, d'on s'enriquien plenament de les formes que pintors com Guido Reni, Domenichino, el mateix Caravaggio, o els Carracci proposaven en l'ambient artístic dels diferents centres italians. Ribalta, contràriament, la seva formació passaria per l'Escorial, i culminaria amb les obres amb les que podria haver tingut contacte en les col·leccions valencianes de la seva època. Velázquez, d'altra banda, la seva formació es reduiria plenament dintre els límits de la ciutat de Sevilla, però gaudint del contacte amb un dels cercles intel·lectuals més importants del moment, com era la de Pacheco, i de la que s'enriquiria de tot aquell coneixement que seguiria vigent en la seva obra posterior. L'arribada de pintors italians, tant aquells de la *contramaniera* com els *caravaggistes*, impulsaven aspectes propis del naturalisme, i que els pintors locals van saber adaptar en la seva obra segons les seves necessitats. Com hem vist en Ribalta, però que tant Maíno, Tristán com Velázquez, com també molts altres pintors que treballaven a la península, les col·leccions d'art espanyoles, ja fossin promogudes per estaments religiosos, nobiliaris, com per la mateixa monarquia, van propiciar un coneixement artístic molt extens i variat. El naturalisme pictòric, cada pintor l'aconseguia mitjançant diferents aspectes, ressaltant unes o altres característiques que emfatitzaven el caràcter verídic de la representació. Normalment això es donava en la pintura de temàtica religiosa, per raons que ja hem esmentat, però Velázquez ho portaria a la mitologia, com en *Los Borrachos*, *La Fragua de Vulcano*, o les mateixes *Hilanderas*, on el naturalisme passaria expressat mitjançant múltiples

aspectes. Ribalta, per altra banda, focalitzaria la seva temàtica en una devoció quasi mística, amb personatges i figures dotades de gran monumentalitat, que emfatitzaven el caràcter real de l'escena. Un realisme, no en el sentit general de la realitat de l'escena, sinó en el desenvolupament narratiu i en els models dels quals es va servir, que no distava del caràcter realista de les figures de Ribera, també present a les col·leccions – sobretot valencianes i andaluses. Tristán, d'altra banda, servint-se del cromatisme que va adoptar del seu mestre, el Greco, aconseguiria aproximar-se al naturalisme ja no només mitjançant el clarobscur, sinó també per la introducció de natura morta, pròpia del bodegó, i que tant Maíno com Velázquez a Sevilla utilitzarien en els seus quadres. La importància de l'art flamenc, ja fos a través de la pintura o del gravat, proposarien noves idees – sobretot iconogràfiques – que enriquirien de nou la pintura espanyola.

Retrocedint a l'inici d'aquesta evolució pictòrica, és a dir, dintre els murs de l'Escorial, podem observar com se'ns presenta un panorama visualment divers i enriquidor, encara que en la majoria dels casos, el context històric de la corona espanyola ens limita a nosaltres i limitava als mateixos pintors – amb excepcions d'enèrgic *tour de force* – en el considerar els aspectes que van posar fronteres a les representacions artístiques, com són les exigències religioses i socials en les que l'*artista*, o en la majoria dels casos, l'*artífex*, estava sotmès. Tot i les adversitats, però, que podria haver presentat aquell context en aquell temps, els pintors que van treballar-hi i la gestació d'un naturalisme cada vegada més assolit, van elevar les arts plàstiques – i especialment la pintura – en uns paràmetres gens desmereixedors, culminant amb l'obra de grans figures de la història de l'art.

...

Bibliografia

Ainaud 1947

Ainaud de Lasarte, Joan, "Ribalta y Caravaggio", a *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Barcelona : Ayuntamiento de Barcelona, 1941-1968 (1947), pp. 345-423

Aznar Recuenco 2012

Aznar Recuenco, Mar, "Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, ISSN 0211-3171, N° 109, 2012 , pàg. 143-144 (143-176)

Benito Doménech 1991

Benito Doménech, Fernando, "El primer naturalismo: Valencia" a *El siglo de oro de la pintura española*, 1991, pp. 73-85

Brown 2008

Brown, Jonathan, "Sobre el significado de las meninas", a *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 1978, pp. 47-76

Brown i Kagan 1987

Brown, Jonathan, i Kagan, R.L., "The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution", en *The Art Bulletin*, vol. 69, No. 2 (Jun., 1987), pp. 231 - 255

Cherry 1999

Cherry, Peter, "Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural", a *Velázquez y Sevilla*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1999, pp. 76-91

Friedlaender 1982

Friedlaender, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, 1982

Marías, 1992

Marías, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, 1992

Marini 1981

Marini, Maurizio, "Caravaggio e il naturalismo internazionale (Premessa)" a *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento: I Cinquecento e Seicento*, Torino: Einaudi, 1981, pp. 345-445

Méndez 1999

Méndez Rodríguez, Luís, "La familia de Velázquez: una falsa hidalguía" a *Velázquez y Sevilla*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1999, pp. 32-45

Navarrete Prieto 1998

Navarrete Prieto, Benito *La pintura andaluza del siglo XVII y sus Fuentes grabadas*, Madrid, 1998

Papi 2011

Papi, Gianni, "Ribera en Roma. La revelación del genio", a *El Joven Ribera*, Madrid: Museo del Prado, 2011, pp. 31-59

Palomino (1724) 1988

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica III; El Parnaso Español pintoresco laureado*, vol. III, Madrid 1988

Pérez Sánchez 1964

Pérez Sánchez, Alfonso E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España*, Madrid, 1964

Pérez Sánchez 1991

Pérez Sánchez, Alfonso E., "El primer naturalismo: Madrid y Sevilla a *El siglo de oro de la pintura española*, 1991, 43-71

Pérez Sánchez (1992) 2012

Pérez Sánchez, Alfonso E. (edició per Navarrete Prieto, Benito), *Pintura barroca en España: 1600-1750*, Madrid, (1992) 2010

Pérez Sánchez i Navarrete Prieto 2001

Pérez Sánchez, Alfonso E., i Navarrete Prieto, Benito, *Luís Tristán*, Madrid 2001

Pérez Sánchez i Navarrete Prieto 2005

Pérez Sánchez, Alfonso E., i Navarrete Prieto, Benito, "De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla", a *De Herrera a Velázquez*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, 2005, pp. 19-52

Ripoll 2005

Martínez Ripoll, Antonio, “Francisco de Herrera el Viejo, un joven en pos de la modernidad”, a *De Herrera a Velázquez*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, 2005, pp. 83-98

Salort 2005

Salor i Pons, Salvador, “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII”, a *De Herrera a Velázquez*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, 2005, pp. 53-68

Serrera 1999

Serrera, Juan Miguel “Velázquez y la pintura de su tiempo”, a *Velázquez y Sevilla*, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1999, pp. 50-59

Tiffany 2012

Tiffany, Tanya, *Diego Velázquez's earlier paintings and the culture of Seventeenth-Century Seville*, Penn State University Press 2012

Valdivieso, 2005

Valdivieso, Enrique, “Juan de Roelas en la Sevilla de 1600”, *De Herrera a Velázquez*, Sevilla : Fundación Focus-Abengoa ; Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa, 2005, pp. 69-82

Wittkower 1993

Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia*, Torino, 1600-1750

ANNEX



Fig. 1, El Greco, *El entierro del Conde de Orgaz*, 1587, Toledo, església de Santo Tomé



Fig. 2, El Greco, *El Martiri de Sant Maurici i la legió tebana*, 1580-82, Monestir de l'Escorial



Fig. 3, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocació de Sant Mateu*, 1599-1600, Roma, Capella Contarelli (Sant Lluís dels Francesos)



Fig. 4, Francisco Navarrete "El Mudo", *El batisme de Crist*, ca. 1567, Madrid, Museo del Prado



Fig. 5, Francisco Navarrete "El Mudo", *Degollación de Santiago*, 1569-71, Monestir de l'Escorial



Fig. 6, Bartolomeo Carducho, *La mort de Sant Francesc*, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga.



Fig. 7, Vicente Carducho, *Muerte del venerable Odón de Novara*, 1632, Madrid, Museo del Prado



Fig. 8, Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, Madrid, Museo del Prado



Fig. 9, Annibale Carracci, *Un ragazzo che beve*, 1580-85, col lecció provada



Fig. 10, Annibale Carracci *Il Mangiafagioli*, 1580-85, Roma, Galleria Colonna



Fig. 11, Vincenzo Campi, *I mangiatori di ricotta*, ca. 1585, Lion, Musée des Beaux Arts



Fig. 12, Sadeler, *Cosa ridicolosa*, stampa calcografica



Fig. 13, Juan de Roelas, *Adoración de los pastores* (detall), ca. 1605, Sevilla, Església de l'Anunciació



Fig. 14, Herrera el Vell, *San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco*, 1628, Madrid, Museo del Prado



Fig. 15, Francisco Pacheco, *San Sebastià atès per Santa Irene*, destruït



Fig. 16, Jacob Matham, *Sopar a Emaús*, ca. 1603, Nova York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 17, Artemisia Gentileschi, *Magdalena penitent*, c. 1620-25, Sevilla, Contadura de la Catedral



Fig. 18, Jusepe de Ribera, *Dona barbuda*, 1631, Madrid, Museo del Prado



Fig. 19, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna del Loretto*, 1604-06, Roma, Sant'Agostino



Fig. 20, Velázquez, *Retrat de Don Gaspar de Guzman (comte-duc d'Olivares)*, 1635, Sant Petersburg, Museu Estatal de l'Ermitage



Fig. 21, Jusepe de Ribera, *Calvari*, 1617-18, Osuna (Sevilla), Museo de Arte Sacro



Fig. 22, Jusepe de Ribera, *San Sebastià*, 1618-19, Osuna (Sevilla), Museo de Arte Sacro



Fig. 23, Jusepe de Ribera, *Martiri de Sant Bartolomeu*, 1618-19, Osuna (Sevilla), Museo de Arte Sacro



Fig. 24, Còpia de Caravaggio, *Crucifixió de Sant Pere*, València, Museu del Patriarca (Real Colegio Seminario de Corpus Christi)



Fig. 25, Anònim caravaggesc, *Adoració dels Pastors*, National Gallery de Londres



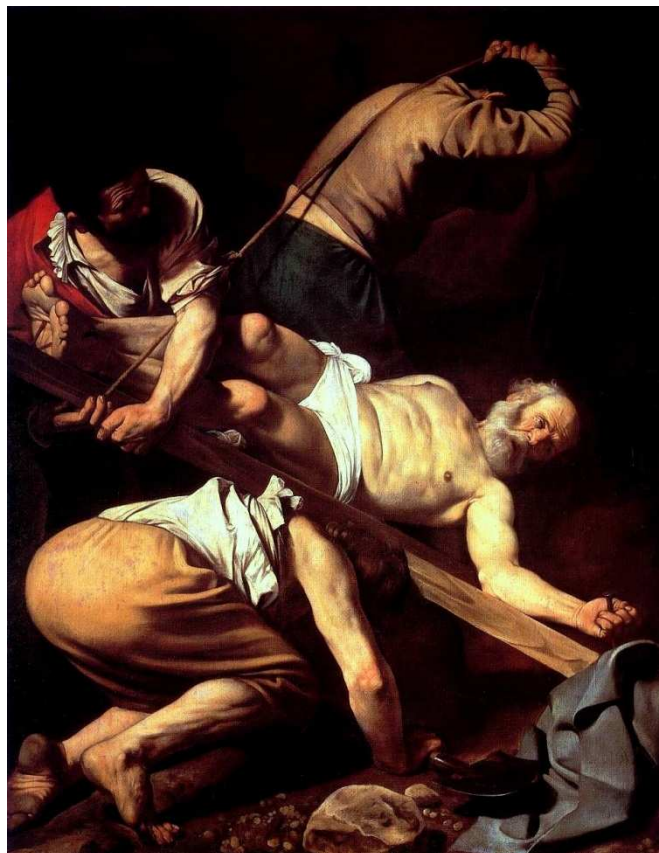
Fig.26, Orazio Borgianni, *San Carlo Borromeo*, 1611-12, Roma, església de San Carlo alle Quattro Fontane



Fig. 27, Pedro Orrente, *Sacrifici d'Isaac*, ca. 1616, Museu de Belles Arts de Bilbao



Fig. 28, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrifici d'Isaac*, ca. 1598, The Barbara Piasecka Johnson Collection Foundation



Fig, 29, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600-01, *Crucifixió de Sant Pere*, Roma, santa Maria del Popolo



Fig. 30, Carlo Saraceni, *Les investidures de San Ildefons*, 1613-14, Catedral de Toledo



Fig. 31, Carlo Saraceni, *Santa Leocàdia a la presó*, 1613-14, Catedral de Toledo



Fig. 32, Orazio Borgianni, *Crist Crucificat*, Museu de Càdiz

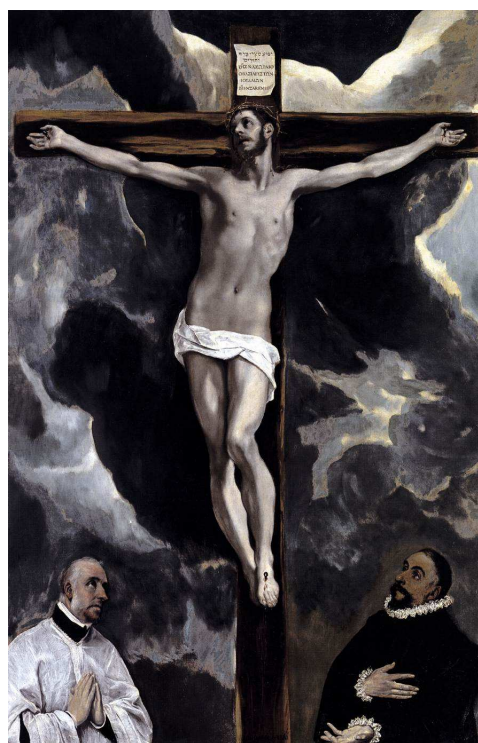


Fig. 33, El Greco, *Crist crucificat i dos donants*, 1577-80 Paris, Musée du Louvre



Fig. 34, Orazio Borgianni, *San Cristóbal*, Col·lecció Milicua



Fig. 35, Orazio Borgianni, *Éxtasi de sant Francesc*, Madrid, Col·lecció particular



Fig. 36, Orazio Borgianni, *David i Goliat*, Madrid, Acadèmia de San Fernando



Fig. 37, Bartolomeo Cavarozzi, *Les esposalles místiques de Santa Caterina*, 1617-18, Madrid, Museo del Prado



Fig. 38, Bartolomeo Cavarozzi, *Sagrada Família*, 1620, Barcelona, Col·lecció particular



Fig. 39, Bartolomeo Cavarozzi, *Santa Màrtir encadenada*, Museu de Murcia



Fig. 40, Bartolomeo Cavarozzi, *Verge amb el nen*, Viterbo, església de Sant Ignasi



Fig. 41, Angelo Nardi, *Crucifixió*, Alcalá d'Henares, Magistral



Fig. 42, Juan Ribalta, *Preparatiu per a la crucifixió*, 1615, València, Museu de Belles Arts



Fig. 43, Angelo Nardi, *Assumpció*, ca. 1620, Alcalá d'Henares, Convento de las Bernardas



Fig. 44, Angelo Nardi, *Assumpció*, ca. 1630, Jaén, Convento de las Bernardas



Fig. 45, Angelo Nardi, *Martiri de Sant Llorenç*, ca. 1620, Alcalá d'Henares, Convento de las Bernardas



Fig. 46, Juan Bautista Maíno, *Adoració dels pastors* (detall), 1612-13, Madrid, Museo del Prado



Fig. 47, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Inspiració de Sant Mateu*, 1602, Roma, Capella Contarelli, Sant Lluís dels Francesos



Fig. 48, Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, 1635-1640, Madrid, Museo del Prado



Fig. 49a, Juan Bautista Maíno, *Adoració dels pastors*, Cicle de les Quatre Pasqües, c. 1612, Madrid, Museo del Prado



Fig. 49b, Juan Bautista Maíno, *Adoració dels Mags*, Cicle de les Quatre Pasqües, c. 1612, Madrid, Museo del Prado



Fig. 49c, Juan Bautista Maíno, *La Resurrecció*, Cicle de les Quatre Pasqües, c. 1612, Madrid, Museo del Prado



Fig. 49d, Juan Bautista Maíno, *Pentecostes*, Cicle de les Quatre Pasqües, c. 1612, Madrid, Museo del Prado



Fig. 50, Juan Bautista Maíno, *Sant Joan Baptista*, 1612-14, Madrid, Museo del Prado



Fig. 51, Juan Bautista Maíno, *Sant Joan Evangelista*, 1612-14, Madrid, Museo del Prado



Fig. 52, Annibale Carracci, *La fugida d'Egipte*, c. 1604, Roma, Galeria Doria Pamphilj



Fig. 53, Domenichino, *Paisatge amb Sant Jeroni*, 1605-10, Glasgow, Art Gallery and museum



Fig. 54, Juan Bautista Maíno, *Recuperació de Bahía*, 1634-35, Madrid, Museo del Prado



Fig. 55, Juan Bautista Maíno, *Retrat d'un cavaller desconegut*, 1618-23, Madrid, Museo del Prado



Fig. 56, Velázquez, *Retrat de Pacheco*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 57, Luís Tristán, *Sagrada Família*, Minneapolis Institute of Art



Fig. 58, Luís Tristán, *Anunciació de Santa Clara*, ca. 1623, Toledo, Convent de Santa Clara

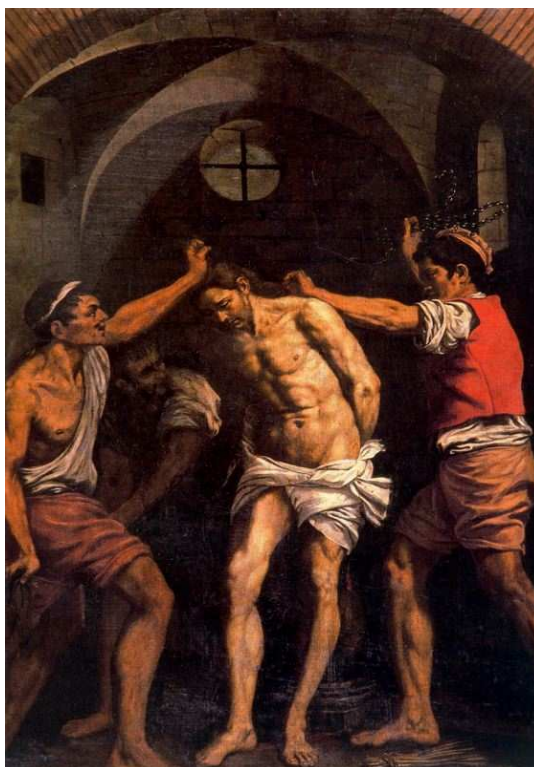


Fig. 59, Luís Tristán, *Flagel·lació de Crist*, ca. 1616, Retaule de Yepes



Fig. 60, Luís Tristán, *Crist Crucificat*, ca. 1613, Col·lecció Arango



Fig. 61, Luís Tristán, *Sant Francesc penitent*, Sevilla, Real Alcázar

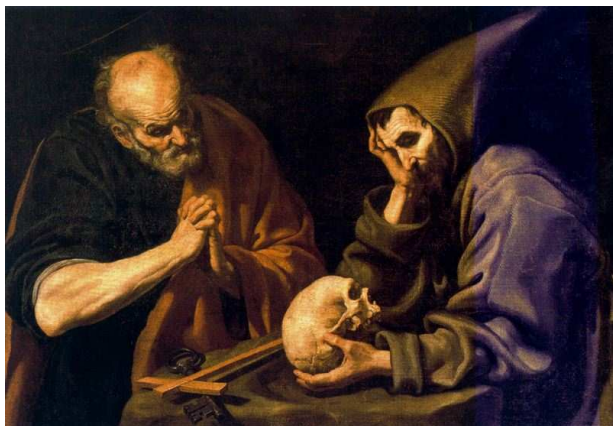


Fig. 62, Luís Tristán, *Sant Pere i Sant Francesc*, Segovia, Palacio Real de Riofrío



Fig. 63, Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sant Francesc*, 1604-07, Museo Civico di Cremona

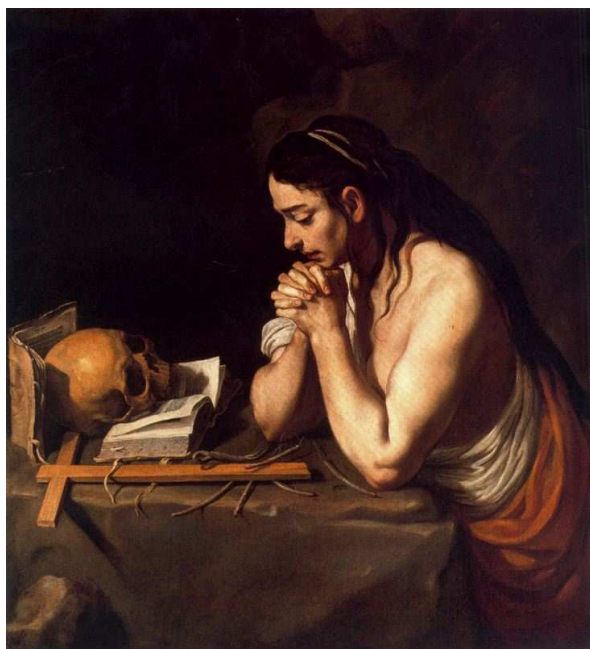


Fig. 64, Luís Tristán, *Magdalena penitent*, Santiago de Chile, The Apelles Collection



Fig. 65, Luís Tristán, *Santa Mònica*, 1616, Madrid, Museo del Prado



Fig. 66, Diego Velázquez, *La venerable madre sor Jerónima de la Fuente*, 1620, Madrid, Museo del Prado



Fig. 67, Francesc Ribalta, *Sant Sopar*, ca. 1606, València, Retaule major de la capella del Corpus Christi



Fig. 68, Sebastiano del Piombo, *Crist portant la creu*, ca. 1516, Madrid, Museo del Prado



Fig. 69, Francesc Ribalta, *Crist portant la creu*, ca. 1612, València, Museu de Belles Arts

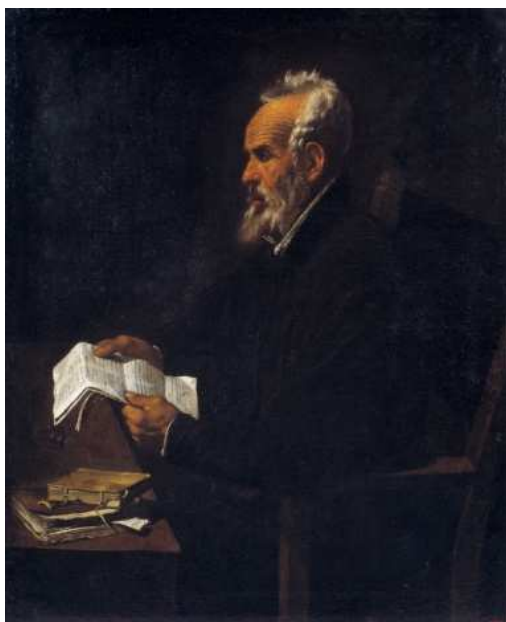


Fig. 70, Juan Ribalta, *Retrat de Ramon Llull*, ca. 1620, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 71, Josepe de Ribera, *El tacte*, ca 1616, Pasadena, Museu Norton Simon



Fig. 72, Pedro Orrente,
San Sebastià, ca. 1625,
Catedral de València



Fig. 73, Francesc Ribalta, *Sant Francesc confortat per l'àngel*, ca. 1620, Madrid, Museo del Prado



Fig. 74, Francesc Ribalta, *San Francesc abraçat al crucificat*, ca. 1620, València, Museu de Belles Arts

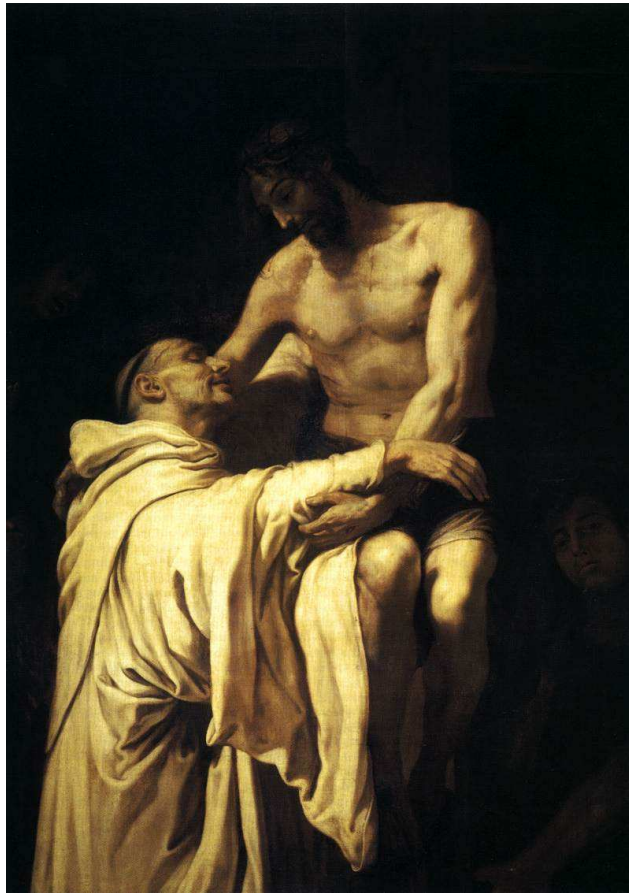


Fig. 75, Francesc Ribalta, *Sant Benet abraçat a Crist*, ca. 1624, Madrid, Museo del Prado



Fig. 76, Juan de Roelas, *Sagrada Família amb Santa Ana i Sant Joan*, ca. 1610, Col·lecció privada



Fig. 77, Annibale Carracci, *Bottega del Macellaio*, ca. 1585, Oxford, Christ Church Picture Gallery



Fig. 78, Diego Velázquez, *Esmorzar*, ca. 1618, Saint Petersburg, Museu Estatal de l'Ermitage



Fig. 79, Diego Velázquez, *Els músics*, ca. 1619, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 80, Diego Velázquez, *El Aguador de Sevilla*, ca. 1622, Londres, Wellington Museum, Apsley House



Fig. 81, Diego Velázquez, *Vieja friendo huevos*, 1618, Edimburg, National Gallery of Scotland



Fig. 82, Diego Velázquez, *Crist a casa de Marta i Maria*, 1618, Londres, National Gallery



Fig. 83, Diego Velázquez, *La cena de Cristo en casa de Emaús*, ca. 1622, Dublín, National Gallery of Ireland



Fig. 84, Juan Esteban, *Escena de mercat*, 1606, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. 85, Alejandro de Loarte, *Gallinera*, 1626,
Madrid, Museo del Prado



Juny 2014